43199

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Harry Lehmann
Avantgarde heute

Jürg Stenzl
For Ever Mozart von
Jean-Luc Goddard

Beatrix Darmstädter
Josef Matthias Hauer
und Johannes Itten

Johanna Dombois
Geschichte des
Musiktheaters

Markus Gärtner
Beethovens
»poetische Idee«

Eckehard Kiem
Versuch über Jacobus Vaet

Dalibor Davidovi
Morton Feldman –
ein Rückblick

Hanns-Peter Mederer
Conlon Nancarrows
study no. 20

Matteo Nanni
Konstruktion bei Scelsi

Frankfurter Bob Dylan
Symposion

10. Jahrgang, **Heft 38,** April 2006
Klett-Cotta Stuttgart

Avantgarde heute

Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne

Harry Lehmann

I. Das Kunstsystem – II. Die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion – III. Das Medium der Kunst – IV. Klassische Moderne – V. Avantgarde – VI. Postmoderne – VII. Reflexive Moderne – VIII. Gehaltsästhetische Wende – IX. Naive Moderne – X. Kunstkritik – XI. Kunstphilosophie

Die Philosophie könnte ihre Restkompetenz schließlich darin sehen, Fragen zu stellen, für die sich niemand interessiert – zum Beispiel die Frage nach der Avantgarde heute. Das bis vor kurzem vorherrschende Desinteresse an diesem wieder aufflackernden Thema hatte seine guten Gründe: Die Geschichte hielt eine gute Antwort parat. Es war offensichtlich, daß die künstlerischen Avantgarden mit all ihren theoretischen und ästhetischen Ansprüchen von der Postmoderne abgelöst wurden. Die Kunst, die seit drei Jahrzehnten angesagt ist, definiert sich weitgehend über eine Absage an das, was die Kunst der Avantgarde einmal war.

Stellt die Philosophie ihre Fragen, dann ist davon auszugehen, daß sie die selbstverständliche Antwort auf sie nicht akzeptiert. Sie meint, beobachten zu können, daß eben diese trivial beantwortete und entsprechend stillgestellte Frage eine erhebliche Unschärfe an Problembewußtsein erzeugt, und sie wird darauf spekulieren, daß genau dieser Punkt von der betroffenen Diskursgemeinschaft gespürt wird – und diese zu polarisieren beginnt: in diejenigen, welche die Frage als uninteressant zurückweisen, und jene, welche sie spannend finden. Die Polarisierung findet dabei aus ein und demselben Grund statt; man rechnet damit, daß sich die Kommunikationsverhältnisse grundsätzlich verändern könnten, wenn man solche Unfragen nicht auf sich beruhen läßt.

Die philosophische Frage enthält mithin unter ihrer Hülle sozialen Desinteresses einen provokativen Kern; und die Philosophie findet einen Anfang (der ihr von jeher fraglich war), sobald sie sich auf die Suche nach ihm begibt. Was also wäre das Unruhepotential an der Frage nach der Avantgarde heute? Sie zielt auf eine Situation der normativen Hilflosigkeit, auf den Unterscheidungs- und Entscheidungsbedarf, der sich unter dem dominanten Selbstverständnis der Postmoderne in allen Reflexionszonen der Gesellschaft anstaut und sich unter den Sichtverhältnissen dieses Weltbilds nicht mehr abbauen läßt. Die Frage nach der Avantgarde heute richtet sich gegen die postmoderne Selbstbeschreibung der zeitgenössischen Kunst, die es tendenziell unmöglich

macht, zwischen gelungener und mißlungener Kunst noch zu unterscheiden. Sie hat ihren kommunikativen Widerhaken im alten Anspruch der Avantgarde, aller anderen Kunst *voraus* zu sein. Damit markiert sie eine normative Differenz, die sich heutzutage weder denken noch kommunizieren läßt. An dieser Alternative, ob man für diese abhanden gekommene normative Unterscheidung Ersatz braucht oder nicht, werden sich die Lager der Kunstszene spalten, sobald sich absehen, spüren oder erkennen läßt, daß damit die postmoderne Selbstbeschreibung der Kunst auf dem Spiel steht.

Gesetzt also, die Frage nach der Avantgarde heute ist eine philosophische Frage von latenter Relevanz: Welche Anschlußfragen zieht sie nach sich, wie läßt sie sich entfalten? Zuerst wird man klären müssen, was Avantgarde einstmals war, woraus sie ihre Überzeugungskraft zog und warum sie eine tiefe Zäsur in der Kunstgeschichtsschreibung hinterlassen konnte. Zweitens wird sich dann um so drängender die Anschlußfrage stellen, weshalb sich die historische Avantgarde offensichtlich überlebt hat. Erst im Zusammenhang mit diesen beiden Vorfragen ließe sich schließlich, drittens, eine These formulieren, was avancierte Kunst heute ist.

Eine philosophische Frage ist aber nicht nur die Frage, die sich selbst motiviert – die soziales Interesse erzeugt, wo keines ist –, sondern sie muß auch halten können, was sie verspricht, nämlich: eine strittige Antwort provozieren. Fragen, die nur gestellt werden, um ›das Fragen offenzuhalten‹ – so ein beliebter Topos der philosophischen Selbstlegitimation –, halten lediglich den Betrieb der Philosophie im Modus von Absichtserklärungen in Gang. Von daher gehört zur philosophischen Frage auch die philosophische Theorie, welche den ganzen Fragekomplex, der durch jene Unfrage aufgeworfen wird, ›in einem Zug‹ aufzulösen vermag. Gesucht wäre also ein Denkansatz, der die dreifache Frage nach dem Status der Avantgarde – nach ihrer glorreichen Vergangenheit, nach ihrer fatalen Gegenwart und nach ihrer möglichen Zukunft – gleichzeitig und in sich stimmig beantworten kann. Generell steht mit der historischen Avantgarde der Anspruch aller modernen Kunst auf dem Spiel, *neu* zu sein; die Avantgarde trieb dieses Moment nur ins Extrem. So steht hinter der Leitfrage nach der Avantgarde heute die weit darüber hinausweisende Frage nach dem Selbstverständnis aller zeitgenössischen Kunst, modern, neu und letztendlich avanciert zu sein.

I. Das Kunstsystem

Um jene drei Teilfragen zur Avantgarde im Zusammenhang beantworten zu können, bedarf es einer modellhaften Rekonstruktion der modernen Kunst. Dabei kann es nicht darum gehen, die Kunstgeschichte im Detail umzuschreiben, sondern es kann sich einzig und allein um eine philosophische Wiederbeschreibung der großen kunstgeschichtlichen Zäsuren handeln, die allgemein akzeptiert sind.

Gemeint ist zuerst der Übergang von der sich bereits selbst als ›modern‹ beschreibenden Kunst der Neuzeit hin zur klassischen Moderne zwischen 1850 und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Dieser Bruch ist so gravierend, daß man hier auch vom Beginn der ästhetischen Moderne spricht.[1] Als nächstes wäre die darauffolgende, schwer definierbare Ablehnung, Zersetzung oder Überbietung dieser Kunst durch die historische Avantgarde verständlich zu machen[2], und schließlich müßte das Erscheinen der postmodernen Kunst, welche mit der Tradition der klassischen und der avantgardistischen Moderne gleichermaßen wieder bricht, rekonstruiert und reinterpretiert werden.[3] Wenn sich klären läßt, wie und warum sich innerhalb der Geschichte der modernen Kunst deren Verhältnis zur Modernität selbst verändert hat, dann, so das Versprechen dieses philosophischen Gedankenexperiments, wird man auch die Frage nach dem Status der Avantgarde in der heutigen Kunst beantworten können.

Die grundlegende Idee für eine solche Wiederbeschreibung der Kunstgeschichte lautet: Man kann die Geschichte der modernen Kunst als eine Geschichte ihrer Ausdifferenzierung rekonstruieren.

Ein erster Schritt in dieser Ausdifferenzierungsgeschichte war bereits im 15. Jahrhundert getan, als die Kunst an den italienischen Fürstenhöfen aufgrund der sich durchsetzenden funktionalen Differenzierung der Gesellschaft in die Lage versetzt wurde, künstlerische Entscheidungen unabhängig von der Letztentscheidungsinstanz der katholischen Kirche zu treffen. Dieser prinzipiellen Unabhängigkeit von religiösen, kunstfremden Gesichtspunkten, die das gesamte mittelalterliche Weltbild integrierten, entspricht die Bildung eines autonomen sozialen Teilsystems der Kunst.[4] Man kann von Ausdifferenzierung im allgemeinen immer dann sprechen, wenn Unterschiede in die Welt kommen, die einen Unterschied machen – also gravierende Folgen haben. In diesem Sinne kam in der Renaissance der Unterschied von Kunst und Nichtkunst in die Welt, obwohl man natürlich auch schon im Mittelalter zwischen kunstbezogenen und allen übrigen Themen unterscheiden konnte. Aber dies war eine sprachliche Unterscheidung ohne jeglichen ›ontologischen‹ Halt. Die Situation ändert sich grundlegend, wenn die Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst nun in einer gesellschafts-

1 Daß die ästhetische Moderne, bzw. der ›Modernismus‹, ein gattungsübergreifendes Phänomen ist, das sich in allen Künsten mit einiger Zeitversetzung beobachten läßt, betont etwa Clement Greenberg, *Modern und postmodern* (1980), in: ders., *Die Essenz der Moderne*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, S. 432. Hans Robert Jauß spricht in diesem Zusammenhang von dem »heute fast schon kanonisierten Beginn unserer Moderne« (vgl. ders., *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in: Ludwig v. Friedeburg/Jürgen Habermas [Hg.], *Adorno Konferenz 1983*, Frankfurt a. M. 1983, S. 99). Vgl. auch die »Schlußbetrachtung: Zum Begriff der ästhetischen Moderne« von Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M. 1988, S. 439-443.

2 Zum Begriff der Avantgarde vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 44 f., Fn. 4.

3 Zum Postmodernebegriff vgl. Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1999, S. 57-149; Dieter Lamping, *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1991, S. 112-117.

4 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 257 ff.

strukturellen System/Umwelt-Differenz verankert wird. Man ist dann zwar weiterhin so frei, über Kunst zu reden, wie man möchte, wenn man aber diese Differenz ignoriert, was vor allem heißt, daß man über die Systemautonomie der Kunst hinwegkommuniziert, dann macht sich dies im Kunstsystem als Mangel an kommunikativer Anschlußfähigkeit bemerkbar. Die Ausdifferenzierung der Kunst betrifft also eine Transformation der Kommunikationsformen, welche der Kunstkommunikation zu Grunde liegen und diese – hinter dem Rücken der Künstler, Kunstkritiker und Kunstliebhaber – dirigieren.

Neben diesem Objektivitätsanspruch, der sich mit der Rede von Ausdifferenzierung verbindet, bedeutet *Ausdifferenzierung* einen Zugewinn an Freiheitsgraden, konkret von Freiheitsgraden der Kommunikation im Kunstsystem. Es ist dieser Gedanke, um den wir Luhmanns Kunsttheorie erweitern wollen und der erst eine philosophische Aneignung der Kunstgeschichte unterm Vorzeichen der Avantgarde erlaubt. Wir werden zunächst den Grundgedanken dieser systemtheoretischen Kunstsoziologie kurz nachzeichnen, um in diese Skizze dann jene Idee eintragen zu können, die hier entfaltet werden soll.

Wie Luhmann gehen wir davon aus, daß es genau dann zur Systembildung kommt, wenn innerhalb eines bestimmten Kommunikationsbereiches wie dem der Wirtschaft, der Wissenschaft, des Rechts oder eben der Kunst sich eine Leitdifferenz herauskristallisiert, die den gesamten Informationsfluß in einem solchen Areal zu kanalisieren vermag. Das heißt zum Beispiel, daß an allen Aussagen, Anmerkungen, Urteilen und Fragen, die das Thema Kunst tangieren, plötzlich die *Unterscheidung*, ob etwas schön oder häßlich ist, mit ins Spiel kommt. In der hierarchisch differenzierten mittelalterlichen Gesellschaft verfügte man selbstverständlich auch über dieses sprachliche Differenzierungsvermögen, aber diese Differenzen waren in einem großen scholastischen Unterscheidungskosmos integriert und so stark miteinander vernetzt, daß jedes Urteil über Kunst immer auch ein Urteil über Gott und die Welt, die Natur und die Geschichte enthielt. Derart war die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Häßlichen starr in ein Weltbild eingepaßt und als solche nicht frei verfügbar. Erst mit dem Übergang zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft gewannen diese semantischen Differenzen ihre Autonomie, d. h. sie konnten nun durch spezifische, in unserem Fall kunstspezifische *Programme* näher bestimmt werden, die nicht bloß herausgelöste Teilstücke eines gesamtgesellschaftlich verbindlichen, nichthintergehbaren Weltbilds waren. Solche Programme erlaubten erstmals, diese Leitdifferenz autonom zu spezifizieren, d. h. relativ unabhängig von dem, was man außerhalb der künstlerischen Kommunikation wie in der Theologie über das Schöne und das Häßliche dachte. Damit verwandelt sich diese semantische Differenz in einen *Code* der Kommunikation oder anders for-

muliert: Es kommt zur Trennung von Codierung und Programmierung.[5] Diese strukturelle Differenz von Code und Codiervorschrift ist der geheime Motor aller Systembildung, weil nun im System ein Unterscheidungsmechanismus bereitsteht, der autopoietisch, sprich aus eigener Kraft, Strukturen generieren kann. Daß sich die Kunst nun selbst ihre Programme schreibt (und nicht länger von der Theologie vorgeschrieben bekommt), über die sie ihre beiden abstrakten Codewerte konkretisiert, ist der eigentliche Grund dafür, daß sich das Kunstsystem operativ schließt und eine Grenze zwischen System und Umwelt, d. h. zwischen Kunst und Nichtkunst ausbildet.

II. Die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion

Aus dem Blickwinkel der systemtheoretischen Gesellschaftstheorie entsteht die ›moderne Gesellschaft‹ bereits zu Beginn der Neuzeit, weil sich zu diesem Zeitpunkt die Gesellschaftsstruktur zu verändern beginnt, und zwar von einer hierarchisch differenzierten zu einer funktional differenzierten Gesellschaftsformation. Der Begriff der Moderne wird also mit Hilfe eines Konzepts der Gesellschaftsstruktur bestimmt, und jeder alternative Modernebegriff, von dem aus man sicherlich zu ganz anderen Geschichtsmodellen gelangen könnte, stünde vor der schwierigen Aufgabe, eine ähnlich fundierte Begriffsbestimmung vorzulegen, wie sie Luhmanns Gesellschaftstheorie anzubieten hat. Geht man von *diesem* Modernebegriff aus, dann muß man den Startpunkt der modernen Kunst ebenfalls in der Renaissance, mit der Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems ansetzen. Wir haben es hierbei mit einer externen Ausdifferenzierung der Kunst, mit ihrer Ablösung von außerkünstlerischen Bestimmungsgründen zu tun, in der das Kunstsystem seine operative Grenze zwischen System und Umwelt etabliert. In dieser Konstitutionsphase des Kunstsystems (vgl. Theoriemodell), die sich historisch von der Renaissance bis zur Romantik erstreckt, wird diese Autonomisierung in allen Künsten und ihren Gattungen durchgesetzt und befestigt.

Soviel zu den systemtheoretischen Theorievorgaben, auf die wir unbesehen zurückgreifen können. Die Frage, die über Luhmanns systemtheoretische Kunstsoziologie hinausweist, ist, was in den kunstspezifischen Programmen des Kunstsystems eigentlich festgeschrieben wird. Hier lautet die Folgethese: Es ist die immanente Relation zwischen Werk, Medium und Reflexion, welche die Grammatik der Kunstprogramme definiert und deren Transformation wiederum zu den markantesten Zäsuren der Kunstgeschichtsschreibung führte.

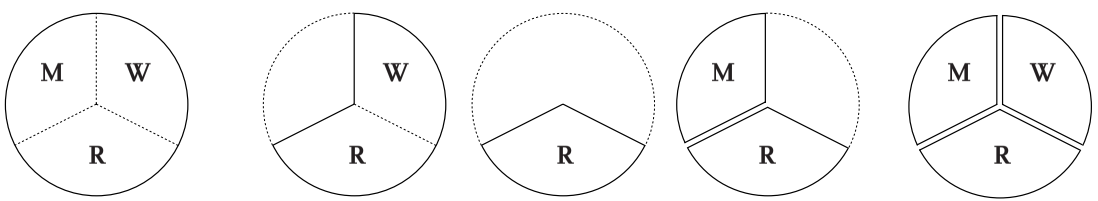
Man kann davon ausgehen, daß zu Beginn der neuzeitlichen Kunst diese drei basalen Komponenten fest miteinander verkoppelt waren. Es handelt sich hierbei um ein Erbe aus dem Mittelalter, als die Kunst noch über keine

5 A. a. O., S. 309 u. 376.

Theoriemodell

Gesellschaftsgeschichte	0. Moderne: Tradition	1. Moderne: Industrie-Moderne			2. Moderne: Reflexive Modernisierung
Kunstgeschichte	Neuzeit	Klassische Moderne	Avantgarde	Postmoderne	Reflexive Moderne
Modernisierungsphase	Konstitutionsphase	Ausdifferenzierungsphase			Reflexionsphase
Orientierung der Kunst	inhaltsästhetisch	materialästhetisch			gehaltsästhetisch
Autonomiegewinne	Systemautonomie gesellschaftliche Autonomie des Kunstsystems; Autonomie der fest gekoppelten Momente von Werk, Medium und Reflexion	Autonomie der fest gekoppelten Momente von Werk und Reflexion	Reflexionsautonomie	Medienautonomie	Werkautonomie
Negationsmöglichkeiten	keine Negation der Kunst im Kunstsystem möglich; Evolution findet nur über Stilwandel statt.	abstrakte Negation des Kunstmediums	abstrakte Negation des Kunstwerks	Aufhebung der Negation des Kunstmediums	Aufhebung der Negation des Kunstwerks Werk, Medium und Reflexion sind differente Komponenten der Kunst

W = Werk, M = Medium, R = Reflexion



systemeigenen Programme verfügte, sondern über das ›Quasiprogramm‹ eines gesamtgesellschaftlich verbindlichen religiösen Weltbilds seine wesentlichen Sinn- und Formvorgaben zugewiesen bekam. Mit der Ausbildung eines autonomen Kunstsystems in der Renaissance wurde dieses externe Vorschriftensystem internalisiert und gewann damit erst im eigentlichen Sinne des Wortes den Status eines Programms: eines Programms, das vom Kunstsystem selbst, nach den Maßgaben seiner eigenen Entwicklungslogik geschrieben und überschrieben werden konnte. Diese gewonnene Freiheit der Kunst zeigt sich vor allem an deren Fähigkeit, unabhängig von gesamtgesellschaftlichen Evolutionsprozessen, aus eigener Kraft heraus eine Vielzahl von miteinander konkurrierenden und einander ablösenden Kunststilen zu kreieren.

Wenn wir allerdings an der mittelalterlichen Kunst verschiedene Stile unterscheiden, dann handelt es sich um eine Rückprojektion der autonomen auf die vorautonome Kunst. Sie verdeckt, daß diese Stildifferenzen ihren Ursprung nicht in der Kunst selbst, sondern in kunstfremden Gründen hatten, wie zum Beispiel in einer Kirchenpolitik, welche die Herstellung von Ikonen, Messen und Sakralbauten jeweils mit Rücksicht auf den lokalen kulturellen und politischen Kontext kodifizierte. Die Kunstgeschichte der Neuzeit läßt sich von der Renaissance bis zur klassischen Moderne als Stilgeschichte nachvollziehen, aber sowohl ihre Rückprojektion ins Mittelalter als auch ihre Vorausprojektion in die ästhetische Moderne werden den großen Einschnitten in der Kunstgeschichte nicht gerecht. Oder kurz gesagt: Die großen Strukturbrüche der Kunst gehen im Stilbruch nicht auf.

Unsere Aufgabe besteht vor allem darin, ein Modell der Kunst zu entwikkeln, daß auch jene einschneidenden Veränderungen erfassen kann, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Kommunikationsverhältnisse im Kunstsystem radikal verändert haben. Es handelt sich hierbei um Transformationsprozesse, welche ihrem Format nach unterhalb der Systembildung zu Beginn der Neuzeit bleiben – weil sie nicht mit einer Veränderung der Gesellschaftsstruktur einhergehen –, aber deutlich über das neuzeitliche Bewegungsgesetz der Kunst, die Stilerfindung, hinausgehen. Es handelt sich, wie schon gesagt, um eine schrittweise Entkoppelung der ergonalen, medialen und reflexiven Komponente auf der Programmebene der Kunst. Hier finden die Gewinne an Freiheitsgraden statt, die es vordem nicht gab und deren schrittweises In-die-Welt-Kommen sich rekonstruieren läßt.

Der Bruch zwischen der neuzeitlichen und der modernen Kunst kündigte sich bereits lang vordem an. Das Entstehen der philosophischen Ästhetik als einer neuen akademischen Disziplin in der Mitte des 18. Jahrhunderts ist nicht zuletzt eine Reaktion darauf, daß die Komplexitätslasten aufgrund jener voll ausgebildeten und evident gewordenen Systemautonomie in der Kunst erstmals so groß wurden, daß diese sich nur noch mit einer eigens

dafür geschaffenen Reflexionstheorie bewältigen ließen. Und in dieser Ästhetiktradition war es dann Hegel, der hellsichtig bemerkte, daß die Kunst diese Form der Selbstentfaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts voll ausgeschöpft hatte und daß sie dementsprechend nur noch in einer qualitativ ganz anderen Weise fortbestehen könne. Das von Hegel verkündete »Ende der Kunst« war das Ende der Konstitutionsphase des Kunstsystems, wobei Hegel nicht voraussehen konnte, daß ihr noch eine Ausdifferenzierungsphase, sprich die ästhetische Moderne folgen wird.[6] Möglicherweise können hierfür andere Theorien andere Erklärungen anbieten; die Reichweite und Erklärungskraft einer philosophischen Theorie zeigt sich aber daran, ob sie derart heterogene und für die Kommunikationsgeschichte bedeutsame Ereignisse wie den »Anfang der Ästhetik« bei Baumgarten, den »Beginn der ästhetischen Moderne« mit Baudelaire, das »Ende der Kunst« von Hegel sowie Dantos Echo hierauf im 20. Jahrhundert in einen Sinnzusammenhang bringen kann.

III. Das Medium der Kunst

Die gebundene Kommunikation von Werk, Medium und Reflexion wäre mithin die Ausgangslage der neuzeitlichen Kunst, in bezug auf *die*, so die These, sich die eigentlich moderne Kunst ausdifferenziert hat. Um die starre Tiefengrammatik dieser Kunstepoche beschreiben zu können, bedarf es jedoch noch einiger Vorüberlegungen, vor allem hinsichtlich des hoch inflationierten Medienbegriffs. Der Begriff des Mediums kann systemtheoretisch über die Unterscheidung von Medium und Form eingeführt werden, wobei das Medium wiederum näher als »lose Koppelung von Elementen«, die Form hingegen als »feste« oder »rigide Koppelung von Elementen« bestimmbar ist.[7] Angewandt auf das Medium der Kunst heißt dies, daß die beobachtbaren Formen am Kunstwerk feste Koppelungen sind, welche sich im Medium der Kunst bilden lassen. Die losen Koppelungen, die zwischen den Elementen dieses Mediums existieren, bilden sozusagen einen begrenzten Möglichkeitsraum für die Schaffung von Kunstwerken.

Eine weitere Einschränkung ist, daß die Medien der Kunst immer auf Wahrnehmungsmedien basieren, seien sie nun visueller, akustischer oder linguistischer Natur, in denen die Wahrnehmung zusätzlich präpariert wird. Die Elemente des Kunstmediums sind Wahrnehmungsereignisse, die einem zusätzlichen Ordnungsschema unterworfen werden, und diese ›künstliche‹ apriorische Relation, die jede Wahrnehmung überlagert, macht aus dem basalen Medium der Wahrnehmung ein Medium der Kunst. Oder anders

6 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Auflösung der romantischen Kunstform*, in: *Vorlesungen über die Ästhetik II* (= Gesammelte Werke, Bd. 14), hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1976, S. 220 ff.

7 Vgl. hierzu das Kapitel »Medium und Form« in: Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 4), S. 165 ff.

gesagt, das Medium der Kunst transformiert das Wahrnehmungsmedium in ein Medium der ästhetischen Erfahrung. Mithin sind die in einem Medium der Kunst gebildeten Formen immer wahrnehmbare Formen, denen von vornherein eine bestimmte Affinität zueinander einprogrammiert ist. Aufgrund dieser ästhetischen Bindungskräfte können sich die generierten Einzelformen wiederum zu einer stabilen Formenkomplexion – sprich dem Kunstwerk – zusammenschließen. Genau diese Qualität der autopoietischen Wahrnehmungsorganisation macht den Werkcharakter eines Artefaktes aus, das sich im Medium der Kunst bilden läßt.

Man kann sich nun noch einmal die Frage stellen, wie das Medium der Kunst traditionell beschaffen war, aus welchen Elementen es bestand und in welcher Art und Weise diese lose miteinander verknüpft waren. In der Musik zum Beispiel kann man die Töne (genaugenommen die Intervalle zwischen den Tönen) als deren Elemente auffassen. Das Medium der traditionellen Musik war in dieser Hinsicht das tonale System, das jedes musikalische Kunstwerk a priori daraufhin einschränkte, daß es bestimmte Töne bzw. Intervalle gegenüber anderen präferierte. Die Tragweite dieses Medienbegriffes wird sichtbar, wenn man bedenkt, was mit der Unterstellung und Inanspruchnahme eines solchen Mediums alles schon festgeschrieben war: Aus dem Bereich des Hörbaren wurden die Töne und Klänge isoliert, Geräusche aber ausgeschlossen; diese Töne und Klänge umfaßten nicht ein lineares Spektrum, sondern konnten nur als zwölf verschiedene diskrete Werte in Erscheinung treten, und auch diese zwölf Halbtöne einer Oktave standen bei der konkreten Komposition nicht gleichwertig zur Verfügung, sondern mußten je nach Tonart selektiv gehandhabt werden. Allein an diesem Beispiel müßte die Grundidee in ersten Umrissen deutlich werden, daß nämlich die Geschichte der modernen Kunst als eine Geschichte der Auflösung solcher basalen losen Koppelungen rekonstruiert werden könnte. Die Neue Musik definierte sich eben dadurch, daß sie das tonale System sprengte und eine Möglichkeit fand, mit allen zwölf Tönen zu komponieren, daß sie den Halbtonschritt nicht mehr als kleinstes mögliches Intervall akzeptierte und Viertel- oder gar Achteltöne zu verwenden begann; bis hin zu einem musikalischen Negativismus, der das Geräusch anstelle des Tones zum musikalischen Element umdefiniert – oder sogar die Stille zur eigentlichen Musik erklärt.

Normalerweise definieren sich Kunstwerke nicht bloß über einen einzigen Parameter. Neben der Tonalität (im engeren Sinne) ist in der Musik zum Beispiel auch der Rhythmus oder der Klang eine Größe, welche der Komposition bis zur Neuen Musik seine apriorische Form gab. Analog zum tonalen System existierte in der traditionellen Musik auch ein rhythmisches System, das die musikalische Zeit ›vor aller Erfahrung‹ organisierte: das Mensur- und das Taktsystem. Und auch hier kommt es in der Neuen Musik zunächst zu

einer Suspendierung des Mediums, indem die rhythmischen Systeme als Kompositionsprogramm aufgelöst wurden, bis im Extremfall ›Werke‹ entstanden, die wie bei John Cage auf jede zeitliche Ordnung des musikalischen Materials verzichten. Die Elemente des Mediums Musik wurden also über mehrere Parameter zugleich lose miteinander verkoppelt, und über jeden dieser Parameter läßt sich eine Geschichte der Auflösung dieser traditionell vorgegebenen Kompositionsstruktur rekonstruieren.

Mit Hilfe dieses medientheoretischen Ansatzes lassen sich nun alle traditionellen Kunstgattungen analysieren, ganz gleich ob diese nun auf einem akustischen, visuellen oder linguistischen Wahrnehmungsmedium basieren. Das Analyseschema ist jeweils das gleiche: Zuerst geht es darum, die wesentlichen Parameter einer traditionellen Gattung zu bestimmen; anschließend gilt es, für jeden dieser Parameter die Elemente und die charakteristische lose Koppelung zwischen diesen Elementen zu suchen.

So wird das Gedicht in erster Linie über Metrik und Metaphorik zur Kunstform und gewinnt über diese Größen seinen ästhetischen Gehalt.[8] Die metrische Grundeinheit der Poesie wäre die Silbe, welche sowohl betont als auch unbetont, als Hebung oder Senkung auftreten kann. Die losen Koppelungen zwischen diesen Elementen werden wiederum durch ein metrisches System realisiert, das nach einem bestimmten Muster den Wechsel von betonten und unbetonten Silben reguliert und dem Gedicht damit seine metrische Versform (im Sinne einer festen Koppelung) gibt. Weniger anschaulich, aber analog, ließe sich der metaphorische Parameter rekonstruieren, auch hier wird der Satz als basale sprachliche Sinneinheit (die Elemente) noch einmal von einem bestimmten Erwartungssystem der ›Übertragung‹ präpariert (die losen Koppelungen), so daß dann in diesem Medium die je konkreten Formen der poetischen Sprache zum Ausdruck kommen (d. h., sich als feste Koppelungen realisieren können). – In der Malerei wiederum sind Linien und Farben in der Fläche die Grundelemente im Bild, welche traditionellerweise durch das Abbildprinzip, und noch eingeschränkter durch das Darstellungssystem der Zentralperspektive, flexibel miteinander verbunden waren. Für die Darstellung der Farbflächen etwa hat lange Zeit das Lokalfarbenprinzip gegolten, das eine realistische Übertragung der Farbwerte aus der Natur aufs Bild vorschrieb. Auch dies läßt sich als eine lose Koppelung der Farbelemente im Medium des Tafelbildes begreifen. – In der Architektur wird das Medienkonzept besonders sinnfällig, da man hier von vornherein von Bau-Elementen wie Wänden, Türen, Fenstern, Säulen, Giebeln, Dächern und ähnlichem spricht, und es verstand sich lange Zeit von selbst, daß diese architektonischen Elemente zu einer Fassade zusammen-

8 Mit einer solchen Unterscheidung arbeitet Lamping, *Moderne Lyrik* (Anm. 3), wenn er die Innovationen in der Lyrik zum einen in bezug auf die »neue lyrische Sprache« (Kap. II) und zum anderen als »Revolution der Mittel«, sprich in bezug auf die freien und gebundenen Versformen beschreibt (Kap. III).

gefügt werden müssen, welche dem Bauwerk ein ›Gesicht‹ gibt. Selbst dieses anthropomorphe Gestaltungsprinzip ist eine lose Koppelung, welche das Medium der Architektur einst konstituierte.

Es dürfte absehbar sein, daß man mit Hilfe dieser medientheoretischen Parameteranalyse auch die übrigen Gattungen der Kunst wie etwa die Plastik, den Roman oder die künstlerische Fotografie erschließen kann. Der entscheidende Gewinn des medientheoretischen Ansatzes besteht darin, daß er ein Theoriemittel bereitstellt, um die Kunst *gattungsübergreifend* analysieren zu können. Der Medienbegriff erlaubt es, die verschiedenen Künste untereinander vergleichbar zu machen und jene Strukturen freizulegen, welche sich in allen Gattungen gleichermaßen unter dem Modernisierungsdruck der Gesellschaft umgebildet haben.

Über die Medientheorie vermag die Kunstphilosophie sich wieder zu rehabilitieren, die seit langem ihren Untersuchungsgegenstand – ›die Kunst‹ – verloren hatte und seit dem Erscheinen der letzten großen Kunstphilosophie, Adornos *Ästhetischer Theorie*, in permanente Rückzugsgefechte verwickelt war. Ihr schleichender Kompetenzverlust machte sich vor allem daran bemerkbar, daß sie von einer Vielzahl gattungsspezifischer Kunsttheorien ersetzt und verdrängt wurde und wird. Einerseits wissen diese aufgrund ihrer Spezialisierung immer schon besser, was sich in ihren Disziplinen abspielt, und andererseits war in der Zeit zwischen Adorno und Luhmann kein tragfähiges theoretisches Konzept verfügbar, das ohne metaphysische und geschichtsphilosophische Hintergrundannahmen die Einheit der Künste noch einmal grundsätzlich neu zu denken erlaubt.[9] Die systemtheoretische Medientheorie jedoch gibt der Kunstphilosophie ihr Thema zurück.

IV. Klassische Moderne

Wir können also davon ausgehen, daß in allen Gattungen der neuzeitlichen Kunst eine vergleichbare Situation vorgeherrscht hat: daß jedes Kunstwerk sich als Kompaktform eines gattungsspezifischen Kunstmediums realisierte, das über mehrere Parameter hinweg sich als lose Koppelung je eigener Elemente wiederbeschreiben läßt. Hinzu kommt, daß diese medienkonstituierten Werke wiederum als Realitätsverdoppelung der realen Welt interpretiert wurden.[10] Diese hochabstrakte Rekonstruktion der neuzeitlichen Kunst erlaubt es, die Bruchlinie nachzuzeichnen, welche die Klassische Moderne in der Kunstgeschichtsschreibung hinterließ. Was den Kubismus in der bilden-

9 Erst Luhmann formuliert wieder einen solchen Einheitsanspruch, wie er vordem nur von der Kunstphilosophie bis Adorno erhoben wurde: »Es war von Beginn an unsere Absicht gewesen, Kunst als einheitliches Thema zu behandeln, also abzusehen von den Unterschieden, die sich aus den verschiedenen Medien ihrer sinnlichen bzw. imaginären Realisierung ergeben.« (Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* [Anm. 4], S. 499)

10 Die Idee, daß die Funktion der Kunst etwas mit einer »Realitätsverdoppelung« zu tun haben müsse, findet sich bei Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 229.

den Kunst, die freie atonale Musik und die freie Versdichtung eint, ist, daß sie im historischen Moment ihres erstmaligen Erscheinens Kunstwerke hervorbringen, die von keinem Medium mehr vorprogrammiert sind – und in diesem Sinne sich auch von der Tradition *frei* gemacht hatten. Die Bilder fallen aus der Zentralperspektive heraus, die Musik verläßt das tonale System, und die Gedichte verlieren ihre gebundene metrische Form – und sollen nichtsdestotrotz als *Kunst* wahrgenommen werden. Das heißt: Diese Werke setzen das Medium außer Kraft, das sie traditionell konstituierte.

Damit werden diese Kunstwerke der Klassischen Moderne zu selbstprogrammierten und sich selbst reflektierenden Werken, welche allein aus sich heraus den Prozeß der ästhetischen Erfahrung organisieren. Unabhängig von den in den Medien der Kunst ansonsten präparierten Erwartungen vermag das Werk mit Hilfe seiner eigenen Formen im Rezipienten eine Erwartung zu erzeugen, welche Form als nächste folgen und welche Form zu den bisherigen Formen passen könnte und welche nicht. Die Kunst der Klassischen Moderne löst die Kunst aus ihren Kunstmedien heraus und macht ihren Werkcharakter sichtbar; sie legt die Struktur des Kunstwerks frei: die ästhetischen Selbstbindungskräfte seiner an ihm wahrnehmbaren Formen.

Wichtig ist, daß die Formfindung in der Klassischen Moderne noch streng an vorgegebene Interpretationsprogramme gekoppelt ist, welche einen Zusammenhang von Kunst und Welt a priori festlegen. Trotzdem gewinnt die Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts gerade in dieser Gestalt einen neuen Grad an Autonomie, der sich auf der Basis der bereits vorhandenen Systemautonomie erst ausbilden kann: die Autonomie des reflexiv gebundenen Kunstwerks (vgl. Theoriemodell). Es ist diese klassisch moderne ›Werkautonomie‹, die mit allen bis dahin in der Kunst vertrauten Seh- und Hörgewohnheiten bricht und den Rezipienten eine vollkommen neue ästhetische Einstellung abverlangt.

Die Schwierigkeit, welche das Verständnis solcher historischen Zäsuren wie der Klassischen Moderne extrem erschwert, ist, daß diese Ausdifferenzierung nicht einfach in der Wirklichkeit stattfindet, die man nur richtig zu beschreiben braucht, sondern daß sie sich in einem autonomen Sozialsystem vollzieht. Man muß als Beobachter mithin zuerst eine hypothetische Beobachterposition in diesem System einnehmen, um solche Trennvorgänge adäquat wiederbeschreiben zu können. Das Kunstsystem kann, wenn es seine Autonomie einmal erlangt hat, sich nur noch aus eigener Kraft verändern und reagiert eben nicht mehr direkt auf die externen Veränderungen in der Gesellschaft, seien es nun Revolutionen, große technische Erfindungen, Kriege oder Weltwirtschaftskrisen. Die Möglichkeiten der Selbstveränderung werden kurz gesagt durch die Negationsmöglichkeiten begrenzt, über die ein System verfügt; und genau diese verändern sich in der Geschichte der Kunst.

Die ganze Neuzeit hindurch besaß man nur ein einziges probates Mittel zur Selbsttransformation: den Stilwechsel. Die Kunst konnte sich erneuern, indem sie mit Hilfe eines neuen Kunststils einen alten Kunststil negierte. Die Kunstwerke der Klassischen Moderne negieren nun aber nicht nur die etablierten Stile ihrer Zeit, sondern sie negieren die medienkonstituierte Kunst an sich und führen damit eine bis dahin unverfügbare Möglichkeit der Negation ins Kunstsystem ein. Von nun an läßt sich Kunst herstellen, die das Medium der Kunst negiert. Damit erlangt das Kunstsystem einen zusätzlichen Freiheitsgrad, der sich rückblickend als Trennung von Medium und Werk im Kunstsystem verstehen läßt.

Die Klassische Moderne wird deshalb zum einschneidenden Ereignis in der Kunstgeschichte, weil sich mit ihr viele für die Kunst konstitutiven Größen zugleich transformieren. Die sich hier vollziehende Ausdifferenzierung der Kunst ist sowohl eine Trennung von Werk und Medium, ihr entspricht zugleich eine Einführung der Negation des Mediums der Kunst ins Kunstsystem und sie zeigt sich als Autonomiegewinn, nämlich der Autonomie des klassisch modernen Kunstwerks gegenüber dem Kunstsystem. Wo *solche* Beschreibungen gefragt sind, die zugleich eine Umschreibung aller Beschreibungsgrößen erfordern, dort dürfte nach wie vor die Philosophie und speziell die Kunstphilosophie gefragt sein.

Trotz dieser Entkoppelung von Werk und Medium blieb die Kunst der Klassischen Moderne der ästhetischen Tradition verhaftet: Die sich selbst organisierenden Kunstwerke sind nämlich noch ganz traditionell an eine Hintergrundphilosophie gebunden, welche die am Werk beobachtbare Formensprache in einen bestimmten Ausdruck der Realität übersetzte. Auch hier hat man es mit einem Programm der Kunst zu tun, das ihre Rezeption in einer bestimmten Weise präpariert und vorab das Verhältnis von Kunst und Welt organisiert. Da aber nun weder das Kunstwerk noch seine Reflexion weiterhin in einem Medium verankert sind, das die Selbstverständlichkeiten der Kunst reproduziert, werden die Werke der Klassischen Moderne »kommentarbedürftig«.[11]

Festzuhalten ist: Die Klassische Moderne setzte noch nicht wirklich das autonome Kunstwerk frei, sondern diese kommentarbedürftige Werk-Reflexions-Einheit erlangt Autonomie gegenüber dem Medium der Kunst (vgl. Theoriemodell). Dieses in sich reflektierte, sich selbst schaffende, monadi-

11 Der Begriff der Kommentarbedürftigkeit wurde von Arnold Gehlen geprägt und in bezug auf die kubistische Malerei wie folgt erläutert: »Die innere Bildrationalität des Kubismus war außerordentlich hoch …, sie wurzelte aber in geistvollen und entlegenen Theorien der Künstler über das Wesen der Wahrnehmung, die bis in die Definition ihres Vokabulars, bis in die sprachlosen Elemente der Bildfläche hineinreichten und aus der bloßen Betrachtung überhaupt nicht zurückzugewinnen waren. … Die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung etablierte sich neben dem Bild als Kommentar, als Kunstliteratur und, wie jedermann weiß, auch als Kunstgerede.« (Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt a. M. 1960, S. 53 f.)

sche Werk verkörpert das klassisch moderne Kunstwerk schlechthin; es sucht aus sich heraus, frei von jeder medialen Vermittlung, einen direkten Zugang zur Ordnung der Welt.

V. Avantgarde

Gegen diese apriorische Auffassung von Kunst rebellierte die historische Avantgarde; ihre eigentliche Errungenschaft besteht eben darin, diesen seit Jahrhunderten als natürlich und notwendig betrachteten Ordnungszusammenhang zwischen Werk und Welt in Frage zu stellen und kontingent zu setzen. Wie gesagt kann die autonome Kunst eine solche radikale Zurückweisung ihrer eigenen Tradition nur aus eigener Kraft und nur mit eigenen künstlerischen Mitteln durchsetzen. Es mußte also im Kunstsystem selbst eine Möglichkeit gefunden werden, den auch noch für die klassische Moderne konstitutiven Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und seiner weltmäßigen Auslegung, sprich zwischen Werk und Reflexion aufzulösen. Die verblüffende Strategie, welche die Avantgarde fand, bestand darin, Werke herzustellen, die im klassisch modernen Sinne keine sind, an denen sich eben keine Formenkombinationen wahrnehmen lassen, die sich wechselseitig einschränken und erläutern.[12] Der kunstgeschichtliche Sinn der Objektkunst war, daß hier erstmals Gegenstände in die Kunstkommunikation traten, deren Verständnis weder von einem Medium der Kunst noch über ein sich selbst verständlich machendes Werk gewährleistet wird, sondern daß diese Artefakte sich allein über die Reflexion zur Kunst erklärten. Die Kunst der Avantgarde ist sozusagen eine Kunst mit gekapptem medialem und ergonalem Moment, die sich allein auf ihre reflexive Komponente reduziert.[13] Indem sie eine polemische Negation des Werkcharakters impliziert, ist sie Objektkunst, insofern sie auf eine Reflexion des Konzepts angewiesen ist, das solche Objekte zur Kunst erklärt, wird sie zur Konzeptkunst. Objekt- und Konzeptkunst sind somit zwei Erscheinungsformen der historischen Avantgarde bzw. zwei Seiten ihrer theoretischen Beschreibung.

Wie schon im Fall der klassischen Moderne, so wird auch die Avantgarde zur einschneidenden kunstgeschichtlichen Zäsur, weil sie eine Vielzahl von grundlegenden Begriffsverschiebungen auslöst. Zunächst einmal wird eine weitere Form der Negation im Kunstsystem verfügbar: die Negation des Kunstwerks. Über die Inklusion von Antiwerken erreicht die Avantgarde

12 »Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit läßt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbstständigkeit des Werkes werden bewußt in Frage gestellt oder gar planmäßig zerstört. In der Erfindung immer neuer, die Werkgesinnung irritierender Formen oder Verfahren der Auflösung bzw. Dementierung der sinnhaften Einheit des Werks überbieten sich die unterscheidbaren Epochen der Moderne gegenseitig«, schreibt diesbezüglich Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 19.

13 Ein Beispiel unter vielen einer derart klassischen Avantgarde war der Beitrag von Daniel Knorr, *European Influenza*, auf der Biennale von Venedig 2005. Das ›Objekt‹ der Kunst war der leere, unrenovierte rumänische Ausstellungspavillon, sein ›Konzept‹ bestand darin, daß man vorab das politisch assozia-

schließlich auch eine Trennung von Werk und Reflexion, was zu einer weiteren Entfaltung des Begriffs der Kunstautonomie führt. Das kann so weit gehen, daß es bis zum symbolischen – d. h. die Kunst symbolisierenden – Verzicht auf Kunst überhaupt kommt (man kann sich diesen Extremfall so veranschaulichen, daß der ganze ›Kreis der Kunst‹ leer bleibt und selbst noch das Reflexionssegment ausfällt [vgl. Theoriemodell]). Insgesamt erlangt die Kunst neben ihrer System- und ihrer Werkautonomie jetzt auch eine Reflexionsautonomie, was in der Konzeptkunst nur besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Damit hätten wir eine erste skizzenhafte Antwort auf unsere Frage, was historisch gesehen die Avantgarde einstmals war und woraus sie ihre Wirkungsmacht ziehen konnte: Es handelt sich um einen weiteren Ausdifferenzierungsschritt im Kunstsystem. Der ganze Ansatz, die Kunstgeschichte als Autonomisierungsgeschichte zu rekonstruieren, zielt darauf, sowohl das vermeintliche ›Ende der Kunst‹ als auch das ›Ende der Kunstgeschichte‹ – in ihrer Wahrheit und in ihrem Schein – verständlich zu machen.[14] Auch dieses Ende der Geschichtsschreibung ist von der Geschichte überholt worden, und doch ist nicht zu übersehen, daß mit der Avantgarde etwas in der Kunst zum Abschluß gekommen ist. Hier wäre unsere These, daß das geschichtsphilosophische Fortschrittsmodell, mit dessen Hilfe man knapp anderthalb Jahrhunderte den Ausdifferenzierungsprozeß beschreiben und natürlich auch verklären konnte, Anfang der Siebziger Jahre (zunächst) an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit stieß. Wie wir gesehen haben, konnten sich die beiden großen Ausdifferenzierungsschübe nur durch zwei Fundamentalnegationen im Kunstsystem vollziehen, die von ihrem Wesen her zwei extreme Abstraktionsschritte waren: Es entstand zuerst Kunst, die von ihrem Mediencharakter, und anschließend Kunst, die auch noch von ihrem Werkcharakter abstrahierte. Dies hatte zur Folge, daß man durch die Kunstgeschichte hindurch eine gerade Linie fortschreitender Abstraktion legen konnte, wobei es sich genaugenommen immer um eine radikale Abstraktion von vertrauten Traditionsbeständen handelte. Es gehörte damit zum Wesen dieser Kunst, alle Erwartungen des Publikums zu enttäuschen, und in diesem Sinne folgte die Kunst von der klassischen Moderne bis zur Avantgarde der Parole Rimbauds: »Man muß absolut modern sein.« Das anschließend von Danto zum zweiten Mal ausgerufene »Ende der Kunst« war diesmal ein Ende der Avantgarde.[15]

---

tionsreiche Thema der ›Europäischen Grippe‹ mit besonderem Blick auf Rumänien diskutierte und die entsprechenden Texte in einem Reader zusammenfaßte – den sich der Besucher dann durchlesen konnte.

14 Wie Arthur C. Danto seine These vom »Ende der Kunst« rückblickend interpretiert vgl. die instruktive »Einleitung« in ders., *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 16-25. Zum »Ende der Kunstgeschichte« vgl. Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 121 ff.

15 Danto erweist sich an unserem Modell als der eigentliche Theoretiker der Avantgarde, da er wie kein

Eine unmittelbare Folge dieser Abstraktionsspirale ist, daß sich jenes Ideal des Neuen nur über einen kompromißlosen Materialfortschritt realisieren läßt. Dieser findet aber in bezug auf jede vorgegebene Gattung an irgendeinem Punkt sein Ende, wovon die ›letzten Bilder‹ ein anschauliches Zeugnis abgeben. Will man dieser Logik der historischen Avantgarde dennoch folgen, muß man sich auf die permanente Erschließung neuer Materialien spezialisieren, d. h. auf die Inklusion neuer Realitätselemente in die Kunst, die aller Wahrscheinlichkeit nach aber nicht das Potential in sich bergen, ein ›neues Medium‹ der Kunst auszubilden – auch nicht durch fortgesetzten Gebrauch und lang andauernde kulturelle Prägungen. Die Alltagsgegenstände, die ins Museum gestellt werden, sind auf der Ebene der Erfahrung eben keineswegs lose miteinander gekoppelt (oder koppelbar), wie es Töne, Farben, geometrische Figuren, Silben oder Worte sind. Vielmehr muß das Defizit an natürlichen Verweisungszusammenhängen in der ästhetischen Erfahrung durch intellektuelle Konzepte kompensiert werden, in denen reflexiv festgelegt wird, wie diese Kunst als Sinn- oder Unsinnszusammenhang wahrgenommen werden soll. Honig, Fett und Filz bleiben Materialien und bilden für sich genommen noch kein Medium der Kunst; erst im Licht von Beuys' Künstlerästhetik und ihrer Auslegung durch die Kuratoren und Kritiker werden sie, erklärtermaßen, zur Kunst.

VI. Postmoderne

Die Erfahrungen mit der Postmoderne ließen es notwendig erscheinen, das ganze Fortschrittsmodell zu verabschieden, in dem man bislang Kunstgeschichte schrieb. Die durchgängige Tendenz, die man von der Mitte des 19. Jahrhunderts an aus dem Innovationsstrom der Künste herausdestillieren konnte, waren Abstraktionsgewinne, welche die Kunst auf einen stetigen Materialfortschritt verpflichteten.

Die postmoderne Kunst machte die Fortschreibung dieser Erzählung scheinbar unmöglich, da ihre historische Leistung in der Enttabuisierung der Tradition im Kunstsystem lag. Das Wiederverwenden des traditionellen Formenrepertoires – d. h. alter Kunststile unter dem Vorzeichen avancierter Kunst – unterminierte das alte, bis dahin gut funktionierende geschichtsphilosophische Modell und legte aus Mangel an Beschreibungsalternativen zunächst einmal den Schluß vom *Ende* der Kunst nahe. Was aber zu Ende

anderer das Reflexivwerden der Avantgarde-Kunst gesehen und beschrieben hat. Auf der einen Seite zieht er als erster aus der »Verklärung des Gewöhnlichen« zur Objektkunst den radikalen Schluß, daß zwei für die Wahrnehmung vollkommen identische Gegenstände einmal Kunst und einmal keine Kunst sein können, daß mithin das Kunstwerk kein Kriterium der Kunst abgibt. Man kann hier zu Recht von einer Auflösung der Werkkategorie sprechen. Auf der anderen Seite bedeutet dieser Ausfall der primären ästhetischen Erfahrung für die Kunst der Avantgarde, daß sie konzeptuell wird. Danto prägte hier das Wort von der »philosophischen Entmündigung der Kunst«, was soviel besagt, als daß in der Avantgarde allein die philosophische Reflexion ein Ereignis zur Kunst erklären kann und es nur noch von der Qualität dieser Erklärung abhängt, ob etwas als gelungene Kunst im Kunstsystem akzeptiert wird oder nicht.

gegangen ist, war nicht die Kunst, sondern nur diese lineare Form der Geschichtsschreibung. Genaugenommen aber blieb selbst die Postmoderne noch jener Fortschrittslogik verhaftet – nur daß sie diese jetzt gegenläufig realisiert.

Anfang der siebziger Jahre wurden diese Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie offensichtlich, so daß sich ein Generalverdacht gegenüber Theorien der Geschichte überhaupt durchsetzen konnte, was in der Rede vom »Ende der großen Erzählungen« seine wirkungsmächtige Metapher gefunden hat. Über diesen Totpunkt gelangte der philosophische Diskurs der Moderne bis heute nicht hinweg, was ein Indiz dafür ist, daß wir uns nach wie vor unterm Selbstverständigungshorizont der Postmoderne befinden. Das hier projektierte Gedankenexperiment sucht entsprechend nach einer Möglichkeit, diese Horizontlinie zu überschreiten. Es gilt, die Geschichtsphilosophie nicht einfach zu verabschieden, sondern ihr traditionelles Modell durch ein neues zu ersetzen. Das geschichtsphilosophische Modell, das sich unmittelbar in der historischen Avantgarde und ihrem Ideal des Materialfortschritts legitimierte, war das Modell einer unendlichen *Entgrenzung* der Künste; das Gegenmodell, das eine Antwort auf die Frage nach der Avantgarde heute liefern könnte, wäre das einer endlichen *Ausdifferenzierung* der Kunst.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal mit Hilfe der Medientheorie den Sinn jener Entgrenzungsmetapher. Medien werden von der Art und Anzahl ihrer Elemente und Relationen begrenzt. Man kann dann sagen, daß die historische Avantgarde eine Entgrenzungsstrategie verfolgt hat, weil sie die Menge der Medienelemente, sprich den Materialbestand der Kunst, ständig zu erweitern versucht. Bildete lange Zeit das tonale System mit seinen normalerweise aus sieben Tönen bestehenden Tonleitern die Grenzen der abendländischen Musik, so bedeutet die Verwendung aller zwölf Halbtöne in der freien atonalen Musik klarerweise eine Entgrenzung des Mediums ›Musik‹. Sobald solche Erweiterungen mit nichtkoppelungsfähigem Material realisiert werden, also mit Elementen, zwischen denen sich keine losen Koppelungen mehr für den Rezipienten einstellen, kommt es zu einer konzeptuellen Erweiterung der Kunstmedien durch ihre Antimedien, etwa wenn in das Medium der Musik Geräusche oder Zufallsereignisse inkludiert werden. So definiert sich die historische Avantgarde nicht nur über die Herstellung von Antiwerken, sondern auch über die Erschließung und Einschließung von Antimedien ins Kunstsystem. Es ist nicht abzusehen, daß sich diese Option einer Innovation durch Materialerneuerung im Kunstsystem jemals erschöpfen könnte; in *diesem* Sinne handelt es sich tatsächlich um eine ›unendliche‹ Entgrenzung der Kunst – aber es ist fraglich, ob das auch in Zukunft noch das Kriterium für avancierte Kunst sein kann.

Weder diese Möglichkeit der Kunst noch ihr prinzipieller Sinn soll hinter-

fragt oder gar bestritten werden, uns interessiert allein ihre kunstphilosophische Interpretation. Aus Sicht der Avantgarde agiert die postmoderne Kunst, welche die alten ›verbrauchten‹ Medien wieder benutzt, reaktionär. Die Postmoderne hingegen kann im Unterschied zur Avantgarde ihre eigene Geschichtlichkeit überhaupt nicht mehr denken – deshalb ihre Verlegenheitsformel vom ›Ende der Kunst‹. Man könnte aber sagen, daß die Postmoderne ihr historisches Verdienst in einer Aufhebung des Tabus über den Mediengebrauch besitzt. Es kommt terminologisch gesprochen zur Negation der Negation der alten Medien der Kunst (vgl. Theoriemodell). Wie gesagt erfolgte die paradigmatische Negation des Kunstmediums in der klassischen Moderne. Wenn man die anschließende Gegenbewegung durch die Postmoderne als reaktionären Rückschritt bagatellisiert und als einschneidende Zäsur der Kunstgeschichte nicht ernst nimmt, dann kann man diese erste Negation des Mediums als Entgrenzung der Künste begreifen. Wenn man aber die postmoderne Negation dieser Negation mitsieht, dann handelt es sich nicht um eine Entgrenzung, sondern um eine Ausdifferenzierung der Kunst: um die Einführung einer Differenz zwischen Medium und Werk, sprich eines neuen Freiheitsgrades ins Kommunikationssystem Kunst.

Wichtig ist, daß diese Re-Inklusion des Mediums der Kunst während der Postmoderne unter einem Vorbehalt stand: Sie muß sich *als* genuin postmoderne Kunst identifizieren lassen und sich entsprechend von der ›traditionellen‹ Kunst, die *mit* und nicht *gegen* ihr Medium gearbeitet hatte, unterscheiden. Gefordert war also ein distanzierter und in diesem Sinne unernster, ironischer Mediengebrauch. Das probate Mittel hierfür war, daß man diesen Rückgriff auf die Tradition als solchen noch einmal markierte, sprich den Gebrauch der alten Kunstformen als Zitate kenntlich machte. Damit wurden vergangene Kunststile *als Stile* erkennbar, und da der zitierte Stil von seiner ehemaligen Funktion – ein Werk zu konstituieren – entbunden war, konnten auch viele Stile zugleich in das Werk einfließen. Der zitierte Stil ermöglichte insofern erst den Stil der ›Polystilistik‹, jenen ästhetischen Pluralismus, der für die Postmoderne zum eigentlichen Erkennungsmerkmal wurde. Auf diese distanzierte Weise der Traditionsaneignung gelang es der Postmoderne, auch noch die historische Avantgarde zu überbieten und ›absolut modern‹ zu sein. Dies war ihre Option, mit der sie sich radikal von aller vorhandenen und als avanciert und modern geltenden Kunst absetzen konnte. Auch die Postmoderne fand also noch eine kunstgeschichtlich relevante Möglichkeit der Negation der Kunst im Kunstsystem – nur eben mit materialästhetisch umgekehrten Vorzeichen.

Man könnte meinen, daß die Rehabilitierung des Mediums der Kunst automatisch das Kunstwerk rehabilitiert, aber dieser theoretisch naheliegende Schluß ist nur teilweise richtig. Zwar entstehen mit der Enttabuisierung des Kunstmediums wieder Artefakte, die sich nicht mehr als Antiwerke

präsentieren, aber der Werkcharakter der postmodernen Kunst ist von besonderer Art: Es sind die offenen und nicht die sich schließenden Kunstwerke, für die sich eine klare Präferenz im Kunstsystem ausbildet.[16] Das offene Kunstwerk ist die logische Folge der besonderen ironischen und spielerischen Wiederaneignung alter Medien mit ihren Gattungen und Stilen, welche die Kunst in der Postmoderne erfahren hat.[17] Eine polystilistische Komposition erschließt sich dem Hörer eben nicht in derselben Weise von selbst, wie ein klassisches oder klassisch modernes Konzert mit seiner vorprogrammierten bzw. sich selbst programmierenden Organisationsstruktur. Sie lebt vom Stilbruch, der durch das Metakonzept der postmodernen Kunst für den Beobachter erst erwartbar gemacht wird. Mit der Rehabilitierung der alten Medien verändern sich gleichzeitig die Rezeptionsbedingungen der neuesten Kunst: Sie wird für den Laien wieder ästhetisch erfahrbar und verständlich. Für den Kenner hingegen spielt sie mit der Tradition, macht deren Versatzstücke als Zitate kenntlich, sie entzaubert etwa ein figuratives Gemälde mit einer ironischen Bildunterschrift oder – unübertrefflich – stellt das ganze Bild auf den Kopf. In dieser doppelten Lesbarkeit der Kunstwerke gründet dann auch die schon frühzeitig erkannte »Doppelcodierung« der postmodernen Kunst.[18]

Die Negation ihres Mediums durch die Kunst der klassischen Moderne war nicht bloß eine Eigenheit der Kunstgeschichte, die von der Postmoderne wieder zurückgenommen werden konnte, sondern diese doppelte Negation war der Münchhausentrick eines autonomen, von außen nicht mehr dirigierbaren Kommunikationssystems, sich mit Hilfe eigener Werke aus dem Sumpf seiner Tradition herauszuziehen. Sie diente im historischen Rückblick der Freisetzung des noch reflexiv gebundenen Kunstwerks vom Medium der Kunst. Es wurde die Möglichkeit aufgezeigt, daß Kunstwerke auch ohne feste Verankerung in einem je spezifischen Medium der Künste existieren, erfahren und interpretiert werden können. Wenn diese Negation in der Postmoderne erneut negiert wird, sind genau drei Interpretationen dieses Vorgangs denkbar: Erstens kann man aus dem Selbstverständnis der ästheti-

16 »Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.« (Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977, S. 164 f.) Dieser Werkbegriff geht in die Selbstbeschreibung der Postmoderne ein, obwohl Eco ihn anhand der Literatur der Klassischen Moderne entwickelt hat, wo ›Offenheit‹ ein Oberflächenphänomen ist, die Werke aber auf Selbstorganisation und entsprechend auch auf ›Selbstschließung‹ ihres Sinnzusammenhangs hin angelegt sind.

17 Die Rolle der Ironie als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Postmoderne betont zum Beispiel Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert* (Anm. 3), S. 128, wenn er sagt: »Die Strategien von Moores und Venturis zielen also darauf, durch ironische Brechung der historisierenden Form auch deshalb eine weitreichende Wirkung zu verschaffen, weil gleichzeitig ein fundamentales Gattungsmerkmal zerbrochen ist: der ›Ernst der Architektur‹.«

18 Zum Begriff der Doppelcodierung vgl. Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 57-74.

schen Moderne und ihres Entgrenzungsmodells (d. h. der klassischen und der avantgardistischen Moderne) diesen erneuten Zugriff der Kunst auf ihr Medium, der ja immer auch ein Rückgriff auf das traditionelle Formenrepertoire ist, als konservativen Rückfall hinter den Stand der Kunstgeschichte betrachten. Zweitens kann man aus dem Blickwinkel der Postmoderne diesen Zug als eine erfolgreiche Neutralisierung jener ersten Negation auffassen, so als ob die klassische Moderne derart bloß ihre eigene stilistische Spur in der Kunstgeschichte hinterlassen hat – ein skandalträchtiger Zug, der aber für die Gegenwartskunst irrelevant geworden sei. Drittens, und dies wäre unsere These, kann man diese zweifache Negation als einen immanenten Ausdifferenzierungsmechanismus begreifen, bei dem die erste Negation der Auflösung der historisch tradierten festen Verankerung von Werk und Medium diente, die zweite Negation aber die damit verbundene Behauptung zurücknimmt, daß Kunst prinzipiell ihr Medium negieren müsse, um als modern gelten zu können. Man gewinnt damit ein Erklärungsmodell, das weder postmodernistisch den geschichtlichen Sinn der ersten Negation bestreitet noch modernistisch die zweite Negation zurückweist, sondern in diesem seltsamen Doppelschritt: Ein-Schritt-vor, Ein-Schritt-zurück einen Ausdifferenzierungsprozeß sieht. Der historische Sinn liegt in der Entkoppelung von Werk und Medium, im Gewinn eines neuen Freiheitsgrades im Kunstsystem, der eben darin besteht, daß diese Verbindung für die Kunst weder *notwendig* (wie in der Neuzeit) noch *unmöglich* (wie in der ästhetischen Moderne), sondern kontingent, d. h. frei wählbar und in diesem Sinne *möglich* ist – für eine Kunst im Zeitalter der reflexiven Moderne.

VII. Reflexive Moderne

Mit dieser Wiederbeschreibung der Postmoderne berühren wir den Gegenwartshorizont der zeitgenössischen Kunst. Alle weiteren Thesen weisen über ihn hinaus, d. h., das hier entwickelte deskriptive Modell der modernen Kunstgeschichte wird normativ. Dies gilt insbesondere für die Behauptung, daß die postmoderne Kunst, welche sich selbst als Telos und Ende der Kunstgeschichte versteht, durch einen weiteren Ausdifferenzierungsschritt überwunden werden kann.

Es ist eine immanente Möglichkeit des ganzen Denkmodells, daß es in Analogie zur postmodernen Re-Inklusion des Mediums der Kunst auch noch zu einer Re-Inklusion des Kunstwerks ins Kunstsystem kommen kann. Die Negation des Kunstwerks durch die Avantgarde würde durch eine erneute Negation dieser Negation aufgehoben (vgl. Theoriemodell). Nachdem durch die Avantgarde die Kunstreflexion autonom gesetzt wurde und mit der Postmoderne auch das Medium der Kunst seine Autonomie erlangte, würde zuletzt auch noch das Kunstwerk aus allen apriorischen Verankerungen in der medialen und reflexiven Komponente der Kunst herausgelöst und könnte

erstmals als autonomes (d. h. restlos entkoppeltes) Kunstwerk *erfolgreich* im Kunstsystem kommuniziert werden. Das heißt, der innovative Zug, mit dem man über das Kunstverständnis der Postmoderne hinausgelangen könnte, bestünde in einer im Kunstsystem offen ausgetragenen Rehabilitierung des Kunstwerks als einer autonomen, sich selbst organisierenden »Formenkombination«.[19] Die Kunstwerke, die hierbei entstehen, hätten einen höheren Grad an Verbindlichkeit als die offenen, ambivalenten, sich selbst dekonstruierenden Werke der Postmoderne, da sie ihr Medium nicht länger ironisch gebrochen, sondern wieder funktional benutzen. Dieser letzte Schritt innerhalb dieses Ausdifferenzierungsprozesses wäre aber gleichzeitig ein Schritt aus ihm heraus: Man verläßt die Postmoderne und käme in eine reflexive Phase der ästhetischen Moderne oder kurz: in die *Reflexive Moderne*.

Der Begriff der Reflexiven Moderne stammt aus einem gesellschaftstheoretischen Diskursfeld: »›Reflexive Modernisierung‹ soll heißen: Selbsttransformation der Industriegesellschaft … also Auf- und Ablösung der ersten durch eine zweite Moderne, deren Konturen und Prinzipien es zu entdecken und zu gestalten gilt.«[20] Das hier entwickelte Theoriemodell stellt den Versuch dar, diesen Epochenbegriff für die Kunst der Moderne zu explizieren; insbesondere in der Neuen Musik und in der Architektur dringt der Begriff bereits diffus in die Selbstbeschreibungsmuster ein.[21] Hier wie dort, in der Gesellschaftsgeschichte wie in der Kunstgeschichte, geht es um »ein dreistufiges Modell des sozialen Wandels – von der Tradition über die (einfache) Moderne zur reflexiven Moderne«[22] (vgl. Theoriemodell). Die entscheidende Parallele stellt sich dabei über jene Fortschrittslogik her, von welcher Kunst und Gesellschaft in der Industriemoderne gleichermaßen codiert wurden. Diese Logik, welche von den Idealen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, des Wirtschaftswachstums oder auch des prosperierenden Wohlfahrtsstaates definiert war, verinnerlichte die (erste) ästhetische Moderne zur gleichen Zeit in ihrer Orientierung am Materialfortschritt der Kunst. Wenn es nun heißt: »Im Zuge reflexiver Modernisierung entstehen eine neue Art von Kapitalismus, eine neue Art von Arbeit, eine neue Art globaler Ordnung,

19 Daß Kunstwerke als »Formenkombination« zu begreifen seien, sagt Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 4), S. 271, 349 u. 351 – allerdings ohne diesen Gedanken einerseits zu konkretisieren, sprich zu zeigen, wie sich die Formen in einem Kunstwerk ›kombinieren‹, und andererseits den normativen Status dieser Aussage zu reflektieren. Zu beiden Punkten vgl. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, insb. S. 29-50.

20 Ulrich Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*, in: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt a. M. 1996, S. 27.

21 Vgl. hierzu Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, in: *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 864-875; ders., *Thesen zur Zweiten Moderne*, in: Musik & Ästhetik 36 (2005), S. 81-91; Ulrich Schwarz (Hg.), *Neue Deutsche Architektur. Eine Reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002; Heinrich Klotz, »3. Teil: Zweite Moderne«, in: ders.: *Kunst im 20. Jahrhundert* (Anm. 3), S. 153-191; ders. (Hg.), *Zweite Moderne*, München 1996.

22 Scott Lash, *Reflexivität und ihre Doppelungen. Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft*, in: Beck u. a., *Reflexive Modernisierung* (Anm. 20), S. 200.

eine neue Art von Gesellschaft . . .«[23] – dann lautet unsere Anschlußthese: Es entsteht auch eine neue Art von Kunst.

Daß es sich bei der Reflexiven Moderne nicht nur um eine gesellschaftsgeschichtliche, sondern tatsächlich auch um eine einschneidende kunstgeschichtliche Zäsur handelt, läßt sich in bezug auf das vorliegende Modell relativ einfach erläutern: Die Überbietungslogik der ästhetischen Moderne hat sich erschöpft, nachdem sie ihre beiden großen Abstraktionen von Medium und Werk wieder zurückgenommen hat. Man ist in den je einzelnen Künsten die Leiter des Materialfortschritts bis zur letzten Sprosse hinauf und bis zur untersten Sprosse wieder hinabgestiegen – und sowohl die Aufwärts- als auch die Abwärtsbewegung folgten der Devise der Avantgarde, allen anderen Bewegungen im je historischen Augenblick absolut *voraus* zu sein. Weitaus schwieriger ist es, diesem neuen Epochenbegriff für die *Kunst* eine positive Bedeutung zu geben. Von einer Reflexiven Moderne kann man hier vor allem deswegen sprechen, weil sich die Folgeprobleme jener erfolgreichen Ausdifferenzierung nur mit den Mitteln einer forcierten Reflexivität im Kunstsystem abfangen lassen.

Wichtig ist es bei dem ganzen hier entwickelten Modell, sich den Status der Argumente zu vergegenwärtigen. Zweifellos gab und gibt es immer genügend Künstler (wahrscheinlich stellen sie sogar die zahlenmäßig größte Gruppe), welche die Werkkategorie in ihrer Kunst nie preisgaben und ganz traditionalistisch weiterhin Bilder malten, Gedichte verfaßten oder Klavierkonzerte komponierten. Dennoch haben sie im letzten Jahrhundert keine Kunstgeschichte geschrieben, und erst recht sollen sie jetzt nicht als die eigentliche, zu Unrecht vergessene Avantgarde rehabilitiert werden. Überhaupt koexistieren im Kunstsystem seit langem alle nur denkbaren Kunstformen synchron nebeneinander – sie wurden und werden aber nicht in gleicher Weise präferiert. Unser Rekonstruktionsmodell bietet eine Erklärung für diese Merkwürdigkeit an: Künstler wie Schönberg, Picasso und Joyce; Cage and Warhol; Schnittke, Baselitz und Charles Moore hatten nicht bloß eine neue Stilrichtung geschaffen, sondern ihre Innovationen waren derart an der Zeit, daß sie den größtmöglichen Zugewinn an immanenter Freiheit und Autonomie im Kunstsystem ermöglichten; deswegen sind sie allen traditionell weiterarbeitenden Künstlern so unendlich überlegen gewesen, wie es der etablierte Kanon besagt. Insofern markieren sie mit ihren Werken auch zu Recht die einschneidenden Zäsuren der Kunstgeschichte. Sie konnten Geschichte schreiben, weil sie die Ausdifferenzierung des Kunstsystems – wie dies im jeweils historischen Moment überhaupt nur möglich war – vorantrieben.

23 Ulrich Beck/Wolfgang Bonß/Christoph Lau, *Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme*, in: Ulrich Beck/Wolfgang Bonß (Hg.) *Modernisierung der Moderne*, Frankfurt a. M. 2001, S. 13.

Dieser Ausdifferenzierungsprozeß vollzog sich bislang in drei Schritten, in der Klassischen Moderne durch eine Exklusion des Mediums, in der historischen Avantgarde durch eine zusätzliche Exklusion des Kunstwerks, in der Postmoderne durch eine Re-Inklusion der tabuisierten Medien und – so läßt sich diese historische Reihe weiterführen – durch eine hier und jetzt möglich gewordene Re-Inklusion des systematisch exkludierten Kunstwerks ins System der Kunst. Erst jetzt, als größtmöglicher Distanzgewinn gegenüber der alternden Postmoderne, gewänne das werkbezogene Arbeiten in der Kunst wieder einen zusätzlichen systemlogischen Sinn. Dabei kann man davon ausgehen, daß die entsprechenden Werke längst vorliegen, aber in dieser kunstsoziologischen Dimension weder wahrgenommen noch kommuniziert werden und deshalb auch das dominante postmoderne Selbstverständnis des Kunstsystems kaum in Frage stellen. Wenn die hier entwickelte Theorie die Geschichte der Kunst wirklichkeitsnah zu fassen bekommt, dann ist genau diese Rückorientierung auf das Kunstwerk ein wahrscheinlicher Zug, weil er noch einmal dem Gebot der ästhetischen Moderne folgt: die jeweils vorherrschende Gegenwartskunst zu überbieten. Der heimliche Bezugspunkt dieses Modernitätskonzepts war allerdings stets das Kunstsystem; relativ zur systemimmanenten Kunstkommunikation kam es stets darauf an, sich möglichst radikal von den bereits im System etablierten Erwartungsstrukturen abzusetzen. Der größtmögliche Skandal bestand immer darin, eine spezifische Negation des Systems ins Kunstsystem einzuführen, und genau das wurde letztendlich als Fortschritt, auf den es in der Kunstgeschichte ankommt, honoriert.

So lautet die erste Antwort auf unsere Leitfrage nach der Avantgarde heute: Avantgarde ist im gegenwärtigen historischen Moment eine sich auf die alten Medien zurückbesinnende, werkzentrierte Kunst – *wenn* dies im Kunstsystem als Schritt in die Reflexive Moderne erkannt, interpretiert und kommuniziert wird und nicht geradewegs in ein vormodernes Selbstverständnis der Kunst führt.

Die werkorientierte Kunst erlaubt es den Künstlern noch einmal, *im* Kunstsystem maximal auf Distanz *zum* Kunstsystem zu gehen, wobei diese Option erst jetzt – als explizites Gegenprogramm zum postmodernen Systemzustand der Gegenwartskunst – erfolgversprechend wird. Das autonome Kunstwerk kommt, nachdem es in der Avantgarde und der Postmoderne mit einer deutlichen Dispräferenz belegt war, nun in die Lage, als Selektionskriterium für gelungene Kunst in deren Sozialsystem zu arbeiten und nicht bloß als Bagatellereignis auf den Reflexionsschirmen des Kunstsystems folgenlos aufzublitzen, so wie in den letzten Jahren immer wieder einmal eine Renaissance der Malerei ausgerufen wurde, die dann doch nicht stattgefunden hat. Die Ratlosigkeit über das Ende der Kunst und die Beliebigkeit ihres derzeitigen Fortbestehens muß groß genug sein, damit sich im Kunstsystem die

Einsicht durchsetzen kann, daß die Wahl eines alten Mediums und die Rückbesinnung auf handwerkliche Perfektion, welche eine Werkorientierung in der Kunst automatisch mit sich bringt, nicht notwendigerweise ein Zeichen von Naivität und mangelnder Reflektiertheit der Künstler ist, sondern ihre Antwort auf ebendiese problematische Situation.[24]

VIII. Gehaltsästhetische Wende

Man kann die Kunst in ihrer Konstitutionsphase, in der Medium, Werk und Reflexion fest gekoppelte Momente der Kunstkommunikation waren, allgemein als eine repräsentationale Kunst beschreiben. Wegen dieser aprioriischen Verwiesenheit des Kunstwerks auf sein Medium konnten die Bilder, Musikstücke oder Gedichte immer als etwas Bedeutsames erfahren werden, und insofern diese wahrnehmbare Sinneinheit ganz selbstverständlich in einem vorgegebenen Verständigungshorizont eingebettet war, reflektierten diese Werke ›von sich aus‹, was sie in bezug auf die Welt darstellten. Die Kunstwerke der Neuzeit funktionierten mithin als Zeichen und besaßen eine inhaltsästhetische Orientierung.[25]

Diese repräsentationale Funktion verliert die Kunst in ihrer Ausdifferenzierungsphase, zumindest die avancierten Strömungen besitzen für das irritierte Publikum keinen Repräsentationscharakter mehr, sondern ihre Wirkung ist tendenziell eine Apräsentation von Welt im Werk: Die Welt wird in der einen oder anderen Weise in ihrer Undarstellbarkeit gezeigt, und die Kunstwerke verwandeln sich entsprechend in referenzlose Zeichen. Am plausibelsten kommt dies zum Ausdruck in der Tendenz zur Abstraktion – von Realität.

Die Erklärung für diesen gravierenden Unterschied wäre dann, daß die Kunst der Neuzeit, gerade weil sie als gebundene Kommunikation der medialen, ergonalen und reflexiven Momente von Kunst stattgefunden hat, repräsentational funktionieren konnte. Im Gegensatz dazu war die Kunst der ästhetischen Moderne viel weniger weltorientiert, da sie primär von einer

24 Das Paradebeispiel für eine solche systemrelevante Werkorientierung ist die derzeitige Rehabilitierung der figurativen Malerei in der bildenden Kunst durch die *Leipziger Schule*. Lange Zeit war das Tafelbild als altes Medium der Kunst von den Neuen Medien wie Fotografie und Video- und Installationskunst fast vollständig aus der aktuellen Kunstszene verdrängt worden. Wenn überhaupt, dann konnte sich die Malerei nur in einem derart kanonischen Stil der Moderne wie dem Expressionismus behaupten, dem die Modernität wie ein Markenzeichen eingeschrieben war. Die Wiederkehr der gegenständlichen, zum Realismus tendierenden Malerei heute – ohne alle Brechung und Ironie – markiert einen wirklichen Bruch. Allein daß sich dieser ›Stilbruch‹ mit der ästhetischen Moderne unter der Losung einer ›Schule‹ vollzieht, weist darauf hin, daß hier noch einmal die Überbietungslogik der historischen Avantgarde ins Spiel kommt. Daß diese Entwicklung in Leipzig ihren Ausgangspunkt nahm, hat zum einen den Grund, daß hier das Handwerk der Malerei im Schatten des sozialistischen Realismus überlebt hatte, zum anderen, daß sich im Osten – abgeschnitten von der Materiallogik des westlichen Kunstsystems – ein ursprüngliches Realitätsinteresse in der Kunst erhalten hatte. Beide Momente zusammengenommen, Metier und Realitätssinn, bilden den evolutionären Attraktor für eine Renaissance der gegenständlichen Malerei in der bildenden Kunst.

25 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 4), S. 272.

systemimmanenten Logik der Ausdifferenzierung bestimmt wurde. Eine solche Fokussierung auf die eigenen Autonomiegewinne führte zu einem nicht repräsentationalen Selbstverständnis der Kunst, was wiederum die entscheidende Voraussetzung dafür war, daß gerade *jene* ästhetischen Innovationen in den Kanon der modernen Kunstgeschichte aufgenommen wurden, welche dieses Bilderverbot am kreativsten und radikalsten durchgesetzt haben. Nur leitet sich dieses Gebot aus keiner Idee der Kunst ab, die in der Geschichte zur Entfaltung kommt, sondern es verdankte sich dem Maschinengeist eines Sozialsystems, das einen Bonus auf immanente Autonomiegewinne verteilte. Wenn Kunsttheorien heutzutage einen antihermeneutischen Impetus aufweisen, dann denken sie die immanente Logik der historischen Avantgarde konsequent zu Ende – nicht aber über sie hinaus.[26]

Die Frage ist nun, was passiert, wenn die großen Freiheitsspielräume im Kunstsystem erschlossen sind, welche sich durch die Entkoppelung von Werk, Medium und Reflexion in den einzelnen Gattungen früher oder später freisetzen lassen. Zum einen kommt es wie gesagt zu einer verstärkten Hinwendung zu den neuen und multiplen Medien, wodurch sich die heroischen Zeiten der Avantgarde aber nicht fortsetzen, sondern nur nachahmen lassen. Sobald diese Erfolgsstrategie durch Gewöhnung vertraut wird, dürfte es wahrscheinlich werden, daß es in der Selbstbeschreibung der einzelnen Kunstszenen zu einer expliziten Rehabilitierung des Kunstwerks und seiner alten Medien kommt, welche die in der ästhetischen Moderne vorherrschende Überbietungslogik im Material selbst noch ein letztes Mal auszunutzen versteht – und insofern immer noch dem alten Geist der historischen Avantgarde treu ergeben bleibt. Zum anderen wird in dieser Situation ein Paradigmenwechsel wahrscheinlich, den man als eine *gehaltsästhetische Wende* bezeichnen kann.[27]

Die Hinwendung zum Gehalt impliziert eine Abwendung vom Material. Solange die ›Materialorientierung‹ in der Kunst etwas Selbstverständliches ist, mag die Materialmetapher für sich genügend Plausibilität besitzen, sobald diese brüchig wird, entstehen Nachfragen, die nach einer expliziteren

26 Zu nennen wären hier vor allem Niklas Luhmann, der den Sinn der zeitgenössischen Kunst in einer »Beobachtung der unbeobachtbaren Welt« sieht (*Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 288), und die Negativitätsästhetik von Christoph Menke, dessen zentrale These es ist, »daß die ästhetische Erfahrung nicht als gelingendes Verstehen beschrieben werden kann« (*Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991², S. 129). Im einen wie im anderen Fall wird der Weltbezug der Kunst gekappt. Der Kunst wird in beiden Fällen ein apräsentationales Weltverhältnis zugeschrieben: als paradoxe Beobachtung und als radikal negative ästhetische Erfahrung.

27 Am deutlichsten zeichnet sich eine solche gehaltsästhetische Wende in der zeitgenössischen Architektur ab, die sich bereits selbst als eine ›Reflexive Moderne‹ beschreibt. So sagt Ulrich Schwarz anläßlich der 2002 in Berlin gezeigten Ausstellung *Neue Deutsche Architektur. Eine Reflexive Moderne*, es sei »heute definitiv nicht mehr möglich, allein an der Form, am Stil eines Gebäudes festzumachen, ob es nun ›fortschrittlich‹ oder ›rückschrittlich‹ sei. Die Modernität von Architektur läßt sich gegenwärtig überhaupt nicht mehr stilistisch, formal oder innerarchitektonisch bestimmen. Architektur kann und muß heute in einem gesellschaftlichen Sinne modern sein – oder sie ist es nicht«. (Ulrich Schwarz, *Neue Deutsche Architektur – Eine Ausstellung*, in: *Neue Deutsche Architektur* [Anm. 21], S. 16)

Begriffsbestimmung verlangen. Was also ist unter einem ästhetischen Material zu verstehen? Wie, wann und weshalb kam es zu einer solchen Orientierung der modernen Kunst? Wiederum vermag die systemtheoretische Medientheorie diese Erklärungslücke ein Stück weit zu schließen.

Es war jene gegen fünf Jahrhunderte Kunstgeschichte gerichtete Suspendierung der Kunstmedien, die in der Klassischen Moderne jene ›Materiallogik‹ freisetzte, welche die gesamte ästhetische Moderne bis heute in ihrem Selbstverständnis bestimmt. Die systematische Auflösung der losen, medienkonstitutiven Koppelungen verwandelt die bis dahin in einen Relationszusammenhang eingebundenen Elemente der Kunst in ein unverbundenes ästhetisches *Material*: in Tonhöhen, Tondauern, Farben, Linien, Silben, Worte und Sätze – für die man zunächst ein andere neue Form der Zusammenhangbildung fand. Man suchte nach basalen Relationen zwischen den Elementen der Malerei, der Musik oder Sprache, die nicht schon kulturell präformiert und mit einem historischen Bedeutungsgehalt aufgeladen waren. Nach dem Vorbild der Naturwissenschaften und von ihren Erkenntnisfortschritten inspiriert unternahmen die avancierten Künstler Materialexperimente, um das Wesen ihrer Kunst von ihrer materialen Seite her zu klären. Der Pointillismus baute z. B. seine Bilder aus ungemischten Farbpunkten auf, um so den Wahrnehmungsprozeß so ›naturgetreu‹ wie möglich nachzuahmen. Der Kubismus nutzte die gestaltpsychologischen Gesetzmäßigkeiten aus, nach denen eine Figur ›im Auge des Betrachters‹ entsteht. Generell könnte man sagen, daß in der Klassischen Moderne ein ganz spezifischer Typus von Kunstwerken aufkam, in welchen der Wegfall der traditionellen Darstellungssysteme durch die ›natürlichen Systeme‹ der menschlichen Wahrnehmungsorganisation kompensiert wurde.

Die Kosten für eine solche amediale Kunst sind allerdings hoch, man kann in dieser hochgradig angespannten Formensprache kaum noch großformatige Werke herstellen, wie das Beispiel der freien atonalen Musik vielleicht am deutlichsten gezeigt hat; und auch der Kubismus hat sich in seinen Motiven und Themen sehr schnell erschöpft. Die reinen Selbstorganisationskräfte der menschlichen Wahrnehmung sind zu schwach, um im einen wie im anderen Fall noch weitreichende kompositorische Entscheidungen treffen zu können – genau aus diesem ›Grund‹ kam es ja während der Neuzeit zur Evolution der alten Medien der Kunst. Es sind Medien, in denen eine ästhetische Erfahrung *wahrscheinlich* wird. Entsprechend suchte man zum Beispiel in der Musik der freien Atonalität auf der einen Seite die Anlehnung an den Text bzw. schrieb wie Webern Miniaturen; und man überwand auf der anderen Seite diese Phase relativ schnell, indem man Halt in einem rationalen technischen Bezugssystem suchte: in der Zwölftontechnik. Damit hatte die Neue Musik den Übergang zur Avantgarde vollzogen, wo die Organisation des ästhetischen Materials durch ein abstraktes – und nicht mehr in der

menschlichen Wahrnehmung basiertes – System der Materialorganisation gewährleistet wird.

Hatte die traditionelle Kunst die Grundprinzipien der ästhetischen Erfahrung extrapoliert und zur Bildung der alten Medien der Kunst ausgenutzt, so abstrahiert die Avantgarde bewußt von ihnen und wird konzeptionell.[28] Die Avantgarde untersucht das Material der einzelnen Künste unter den Laborbedingungen einer anästhetischen Theorie, welche auf die ein oder andere Weise den Kunstbegriff mitreflektiert und neu bestimmt. Und wenn man schließlich in der Postmoderne beginnt, die alten Darstellungssysteme wieder zu zitieren, dann verwendet man die alten Medien nicht etwa wie ehedem als Medien der Formerfindung, sondern man benutzt sie als ein von der Kunstgeschichte vorgefertigtes Spielmaterial. In diesem medientheoretischen Sinne kann man also davon sprechen, daß die gesamte ästhetische Moderne – in je anderer Weise – einer Materiallogik folgte.

In dem Moment nun, wo die interne Ausdifferenzierung des Kunstsystems sich vollendet hat und die Materialorientierung der ästhetischen Moderne einen strukturellen Plausibilitätsverlust erleidet, wird eine ästhetische Kommunikation wahrscheinlich, welche die Welt weder repräsentiert noch apräsentiert, sondern in der die Kunst die Welt, wie sie geworden ist, präsent werden läßt.[29]

Auf der einen Seite kann man diese Funktion der Kunst dann in die Kunstgeschichte zurückprojizieren, insofern man die innovativsten Stilerfindungen der Neuzeit nicht nur als bloße Repräsentationsleistungen begreift, sondern als eben solche Vorwegnahmen einer neuen Sichtweise auf die sich wandelnde Welt.[30] Und selbstverständlich lassen sich auch die großen materialorientierten Stilbrüche der ästhetischen Moderne in dieser Weise ›gehaltsästhetisch‹ interpretieren. Vor allem die Avantgarde hat ihre ästhetische Revolution immer auch als Weltrevolution verstanden.[31] Aber nicht wegen seiner Sozialromantik hat Beuys Kunstgeschichte geschrieben, sondern weil er im rechten Moment einen im Kunstsystem eingefrorenen Freiheitsgrad entdeckt hatte; und diese anarchistische Freiheit in der Kunst paßte dann zur anarchischen Umbruchstimmung in den sechziger Jahren. Jene sprichwört-

28 Daß die Avantgarde in der Neuen Musik sich kaum noch ästhetisch erfahren, sondern höchstens noch empfinden läßt, hatte bereits Adorno ›gehört‹, wenn er in bezug auf Cage, Stockhausen und Boulez sagt: »Meine produktive Einbildungskraft vollzieht sie [diese Werke] nicht ebenso mit; ich vermöchte sie nicht hörend mitzukomponieren wie noch das Streichtrio von Webern, gewiß kein gar zu simples Stück« (Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: *Musikalische Schriften I-III* [= Gesammelte Schriften, Bd. 16], Frankfurt a. M. 1997, S. 494).

29 Das heißt für die Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst, daß sie sich, durch die ästhetische Erfahrung hindurch, in einer »Provokation neuer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft« erfüllt. (Vgl. »Die gesellschaftliche Funktion der Kunst«, in: Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst* [Anm. 19], S. 81-85)

30 Zur Rückprojektion dieser Funktionsbestimmung in die Kunstgeschichte vgl. a. a. O., S. 120-122.

31 Zur politischen Utopie von Pop Art und Minimalismus, die ein ›Paradies jetzt‹ forderten, vgl. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst* (Anm. 14), S. 15.

liche »Versöhnung von Kunst und Leben« avancierte nicht deshalb zur Leitidee der Avantgarde, weil sie von ihr mehr als zu anderen Zeiten verwirklicht wurde, sondern es war ein Ideal, das seine Überzeugungskraft aus der Tatsache gewann, daß die Kunst der Avantgarde als Reflexionskunst an einer strukturellen Weltfremdheit litt. Die Geschichte der gesamten Kunst ließe sich also – auf den zweiten Blick – auch als eine latente Geschichte der ästhetischen Welterschließung lesen, die sich aber insbesondere im letzten Jahrhundert primär als Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems abgespielt hat und deshalb an materialästhetischen Kriterien manifest wurde.

Auf der anderen Seite vermag das Kunstsystem aber auch erst jetzt, nachdem es jene immanente Autonomie erlangt hat, die Welterschließung als seine eigentliche gesellschaftliche Funktion direkt zu realisieren. Erst nachdem die Kunst einen Weg findet, die Postmoderne vermittels Kunstwerken zu negieren, wird sie so frei, sich auf ihren eigenen Sinn zu besinnen. *Ob* und vor allem *wie* dies geschieht, hängt, wie immer, von den konkreten geschichtlichen Rahmenbedingungen ab.

IX. Naive Moderne

Sind Werk, Medium und Reflexion autonome Komponenten der Kunstkommunikation, dann kommt alles darauf an, in welchen konkreten Zusammenhang sie treten. Es macht einen Unterschied ums Ganze, ob Werk, Medium und Reflexion *als autonome* Komponenten der Kunst kommuniziert werden oder nicht – und dies versteht sich keineswegs von selbst.

An unserem Modell läßt sich diese Alternative leicht ablesen: Entweder die drei Segmente behalten ihren Charakter als getrennte Komponenten der Kunstkommunikation oder sie verschmelzen wieder zu einem einheitlichen Ganzen, sprich zu einer naiven Erwartungshaltung im Kunstsystem, welche dem vormodernen Kunstverständnis während der Neuzeit strukturell identisch ist (vgl. Theoriemodell). Wenn die materialästhetische Orientierung in der zeitgenössischen Kunst immer mehr an Orientierungskraft einbüßt, dann wird gerade ein solches Szenario wahrscheinlich, dann spitzt sich diese natürlich immer schon vorhandene Alternative – die sich vordem leicht auf die Unterscheidung von unterhaltender und ernster Kunst, Fortschritt und Reaktion, Kunst und Kitsch bringen ließ – noch einmal erheblich zu.

In diesem Sinne besitzt die zeitgenössische Moderne ein Janusgesicht: Wenn sie ihre eigene Ausdifferenzierung aushält, dann wird sie zur Kunst einer Reflexiven Moderne; wenn sie ihre selbstgeschaffene Binnenkomplexität nicht zu bewältigen vermag, dann kommt sie ins Fahrwasser einer *Naiven Moderne*.

Für eine solche Gegenmoderne sprechen bereits heute einige Trends.[32] So wird die aktuelle Kunst entweder auf eine direkte politische Funktion verpflichtet – man denke etwa an die vielen Dokumentarvideos auf der letzten Documenta –, oder sie wird als Lifestyle-Segment vermarktet, wie dies mehr und mehr auf den großen Kunstmessen geschieht. Sicherlich könnte man einwenden, daß dies schon immer der Fall war, der Punkt ist aber, daß sich die professionelle Einstellung zu diesen Phänomenen zu verändern beginnt und die Selbstbeschreibung des Kunstsystems allmählich infiltriert. Es ist also durchaus denkbar, daß die Postmoderne in der Kunst nicht von einer Reflexiven, sondern von einer Naiven Moderne beerbt wird.

Wovon aber hängt es ab, daß solche Trends strukturbildend werden? Was sind die Bedingungen der Möglichkeit einer Naiven Moderne? Man kann diese Frage von zwei Seiten her beleuchten: Erstens läßt sich die Naive Moderne generell als Folge der an ihre Grenzen gekommenen kulturellen Postmoderne begreifen. Zweitens kann man sie aus der Perspektive einer überwundenen ästhetischen Postmoderne verstehen, also vor allem in bezug auf das rehabilitierte Kunstwerk und die Situation, welche im Kunstsystem aufgrund seiner damit verbundenen Autonomiegewinne entsteht.

Zum ersten Punkt: Die Möglichkeit einer Naiven Moderne ist eine unmittelbare Konsequenz der Postmoderne selbst. Ihr Verdienst ist es, gezeigt zu haben, daß sich alle normativen Differenzen im Prinzip dekonstruieren lassen. Infolgedessen hat sich ein normatives Vakuum in der Gesellschaft ausgebildet, das sich mit allen nur denkbaren Traditionalismen zu füllen beginnt. Eine solche, durch den bloßen Rückgriff auf die Tradition hergestellte Fraglosigkeit, etwa eine Remoralisierung der Gesellschaft mit der einfachen Unterscheidung von gut und böse, führt zu einem naiven Selbstbild der Gesellschaft, das auf ihre Kunst durchschlagen wird.

Wenn die letzten Fragen nach dem Sinn und Zweck der Kunst, nach ihrer Wahrheit und ihrem Gesellschaftsbezug blockiert sind, wenn es Kommunikationsschablonen gibt, welche den Gebrauch von Kollektivsingularen ausschließen und Aussagen über ›die Kunst‹ oder ›das Medium‹ der Kunst für unproduktiv erklären, wenn die Geschichte der Kunst nicht rekonstruiert wird, weil man die Sinnhaftigkeit von ›großen Erzählungen‹ bezweifelt – dann wird die Konstruktion eines generellen Gesichtspunkts und damit Kritik an sich unmöglich.

32 In Ulrich Becks Theorie der Reflexiven Modernisierung ist die Möglichkeit, daß sich in der Moderne jederzeit auch eine »Gegenmoderne« ausbilden kann, mitgedacht. Er definiert diese »als hergestellte, herstellbare Fraglosigkeit. Genauer: Tilgung, Entsorgung der Frage, in die die Moderne zerfällt. Die Gegenmoderne absorbiert, verteufelt, fegt die Fragen vom Tisch, die die Moderne aufwirft, auftischt und auffrischt« (Ulrich Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*, in: Beck u. a., *Reflexive Modernisierung* [Anm. 20], S. 59). Unsere Unterscheidung von Reflexiver und Naiver Moderne konkretisiert für die Kunst die beiden in einer Zweiten Moderne denkbaren »reflexiven Reaktionsformen«: den »reflexiven Pluralismus« und den »reflexiven Fundamentalismus«. (Beck u. a., *Theorie reflexiver Modernisierung* [Anm. 23], S. 48 f.)

Diese strukturelle Blockierung der Kritik führt die Kunst geradewegs in die Naive Moderne, da es die im Kunstsystem dominierenden Selbstbeschreibungen sind, welche bestimmen, was als neu, avanciert und modern selektiert und präferiert wird. Verliert das Kunstsystem seine selbstkritische Kraft, und zwar weil der Kritik an sich die begrifflichen Instrumente abhanden gekommen sind, beginnen alle möglichen sekundären, kunstfremden Kriterien zu greifen. Die Kunst gerät in einen Betriebsmodus, in welchem aus Mangel an kunstimmanenten Kriterien immer stärker parasitäre Kriterien diese Funktionslücke füllen und wo sich jene Kunst durchsetzen kann, für die die meisten sekundären Gründe sprechen. Das Neue in der Kunst wird dann nicht mehr geschaffen, Neuheit – als Letztkriterium für Modernität – wird dann simuliert. Solange die Materiallogik im Kunstsystem noch greift, stößt man dann auf so seltsame Phänomene wie eine ›simulierte Avantgarde‹: auf Kunst, welche die Strategien der negativen Erwartungsabweichung blind (für die Welt) imitiert.

Generell würde ich hier von einer Heteronomie zweiter Ordnung, von einer Fremdbestimmung durch Selbstbestimmung der modernen Kunst sprechen.[33] Es handelt sich um einen Zustand der sprichwörtlichen »selbstverschuldeten Unmündigkeit«, da die Autonomie der Kunst als eines sozialen Systems ja keinesfalls von äußeren Mächten wie der Religion, dem Recht oder der Politik in irgendeiner Weise angetastet wird. Vielmehr bilden sich in diesem Freiraum Tauschbeziehungen zwischen den Akteuren heraus, die ihren eigenen undurchsichtigen Markt hervorbringen, auf dem alles und jedes gehandelt wird und seinen Preis hat, nur eben nicht eines: der Eigenwert der *modernen* Kunst. Das Kunstsystem pegelt sich in einen Betriebsmodus ein, wo es seine eigenen Erwartungen an sich selbst wie eine Werbeagentur auszurechnen und zu bedienen versucht.

Wie gesagt bleibt die Postmoderne der Materiallogik der ästhetischen Moderne verbunden, indem sie mit der Avantgarde ironisch bricht. Deshalb ist die Floskel von der postmodernen Beliebigkeit letztendlich irreführend, vor allem wenn man sich ausrechnet, welche Geisteshaltung sie abzulösen beginnt. Die postmoderne Kunst verfügt durchaus über harte ästhetische Selektionskriterien wie zum Beispiel die Pluralität der Sichtweisen, das Verfransen der Künste, die Inklusion traditioneller Medien und Gattungen, die Doppelcodierung der Werke, ihre strukturelle Offenheit – was generell in eine Strategie mündet, sich in der eigenen Formensprache nicht festzulegen, die Ambivalenz der gemachten Unterscheidungen zu betonen und sich damit unbeobachtbar und auch unangreifbar zu machen. Erst wenn auch diese Kriterien erodieren, weil sie allzu durchsichtig werden, ist ein Zustand

33 Wir haben es hier mit einem typischen Fall von »Problemen zweiter Ordnung« zu tun, von denen Ulrich Beck sagt, sie »entstammen … dem Institutionensystem der Industriemoderne selbst« (*Das Zeitalter der*

radikaler Kontingenz erreicht. Auf eine derart neue Unübersichtlichkeit kann die Kunst heute reflexiv oder naiv reagieren, wobei die letzte Form der Komplexitätsbewältigung zunächst die wahrscheinlichere ist – schlichtweg deswegen, weil für eine reflexive Modernisierung des Kunstbetriebs noch die ideellen und institutionellen Voraussetzung fehlen.

Zum zweiten Punkt: Die Möglichkeit, daß die moderne Kunst in einem ganz spezifischen Sinne *naiv* wird und nicht bloß traditionalistisch oder konventionell auf die gegenwärtige Situation reagiert, ist aufs engste mit der Tatsache verbunden, daß die Kunst nach der Postmoderne auch ihr Selbstverhältnis zum Werkcharakter normalisiert, sprich daß man wieder realistische Romane schreibt, gegenständliche Bilder malt oder in klassischen Gedichtformen dichtet – und *damit* ›offiziell‹ im Kunstsystem Erfolg hat.

Sobald man es nämlich wieder mit Werken zu tun bekommt, die nicht mehr die Botschaft enthalten, daß sie keine sind, kann sich die Kunst prinzipiell auch wieder mit einer vormodernen Inhaltsästhetik arrangieren. Die Kunstwerke würden wieder als Zeichen gelesen, welche die Welt, wie sie ist, repräsentieren. Die gehaltsästhetische Wende wäre sozusagen inhaltsästhetisch mißglückt. Die materialästhetische Orientierung der ästhetischen Moderne hatte einen solchen ›Rückfall‹ bislang immer ausgeschlossen, denn durch sie war die interne Wertehierarchie des Kunstsystems auf eine Überbietungslogik jenseits von Inhalten und Gehalten geeicht, die jeden Zugewinn an Freiheitsspielräumen als avancierte Kunst honorierte. Wenn aber selbst die Barrieren der ironischen Selbstdistanzierung wegfallen, können sich plötzlich eine Rezeptionshaltung ohne Hintergedanken und ein Werkverständnis ohne doppelten Boden durchsetzen. Fehlt es an einer widerständigen Kunstkritik in bezug auf solche Werke, wird sich diese ästhetische Haltung auch in einer entsprechenden Selbstbeschreibung der Kunst niederschlagen. Ihr Motto wird in etwa lauten: »Kunst ist, was gefällt, und was gefällt, bestimmen Sie!« Wird diese Einstellung dominant, zersetzt die ästhetische Moderne ihren eigenen Begriff und wird naiv.

X. Kunstkritik

Die Frage nach der Avantgarde heute würde sich in der zeitgenössischen Moderne also einerseits neu stellen und andererseits eine gehaltsästhetische Antwort nach sich ziehen. Die normative Differenz zwischen avancierter Kunst, die kunstgeschichtlich relevant werden kann, und aller übrigen Kunst, welche dies nicht vermag, würde sich viel stärker als bisher am konkreten Werk und seinen Interpretationen entzünden. Es käme mehr denn je auf die konkrete Kunstbeobachtung an, auf eine Analyse der Formensprache, auf die

Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne [Anm. 32], S. 88). Ausführlich zu diesem defizienten Modus des Kunstsystems vgl. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst* (Anm. 19), S. 244-269.

Kristallisation der ästhetischen Erfahrung am Werk und auf das Entdecken ihrer Interferenzen mit den sprachlichen Weltbildern, aus denen sich neue Selbstbeschreibungen der Gesellschaft generieren. Genau an diesem Punkt läßt sich der Unterschied zwischen einer inhaltsästhetischen und einer gehaltsästhetischen Orientierung festmachen: Es geht nicht um die Repräsentation einer sozial bereits akzeptierten Selbstbeschreibung der Gesellschaft, sondern um die Präsentation eines dem Kunstwerk eingeschriebenen Erfahrungsmusters, das von Einzelnen probeweise übernommen wird und in der Gesellschaft punktuell ein neues Selbstverständnis provoziert.

Daß die moderne Gesellschaft überhaupt ihre Selbstbeschreibung regenerieren muß, ist eine Folge des Evolutionsdrucks, unter dem sie heute steht. Es gibt jetzt einen permanenten Bedarf an Neubeschreibungen, weil die alten Selbstbilder sofort an Problemschärfe verlieren, wenn sich die Problemlage in der Gesellschaft verändert. Die avancierte Kunst stellt Erfahrungsmuster bereit, an denen sich eine neue probleminduzierte und sozial relevante Weltwahrnehmungsweise auskristallisieren kann. Wenn die aktuelle Kunst diese Funktion als ihren Eigenwert erkennt und in ihr systeminternes Selbstbild integriert, dann wäre dies gleichbedeutend mit einer gehaltsästhetischen Wende im Kunstsystem: einer Abkehr von der bis in die Postmoderne hineinreichenden Materialorientierung hin zu einer Gehaltsorientierung in einer reflexiv gewordenen ästhetischen Moderne. All dies wäre eine Folge davon, daß es jetzt weniger um Autonomiegewinne als vielmehr um den rechten Autonomiegebrauch im Kunstsystem geht.

Gesetzt also: Das Neue in der zeitgenössischen Kunst ist ihr neuer ästhetischer Gehalt, und genau der müßte im Kunstsystem je konkret erschlossen und nach außen kommuniziert werden. Dann würden sich aus einer solchen gehaltsästhetischen Orientierung des Kunstsystems noch einmal ganz andere Anforderungen an seine Selbstreflexivität stellen. Das Feld des Möglichen hat sich nach der immanenten Ausdifferenzierung extrem geweitet: Man kann nicht nur mit Werken, Medien und Reflexionen in der Kunst rechnen, sondern auch mit deren spezifischen Negationen. Kunst kann als offenes Werk, als geschlossenes Werk oder als Antiwerk hergestellt werden, sie kann sowohl alte als auch neue Medien in Anspruch nehmen oder auf ein vorgegebenes Medium verzichten, und ihr kann, aber muß nicht ein systemimmanentes Konzept zugrunde liegen (inklusive aller Kreuzvarianten). In bezug auf diese unbegrenzten Möglichkeiten stellt sich dann erneut die Frage nach dem ästhetischen ›Wozu‹, nur läßt sie sich jetzt überhaupt nicht mehr mit Hilfe von Materialkriterien beantworten. So wie man es jetzt schon am modernen Stadtbild beobachten kann, wo *gleichzeitig* ein dekonstruktivistischer Museumsbau neben einem postmodernen Regierungsgebäude und einem klassisch modernen Bürohochhaus errichtet wird – und die Formensprache der Gebäude sich allein von ihrer Funktion im urbanen Kontext

herleitet –, so dürften auch in allen anderen Künsten die Errungenschaften der ästhetischen Moderne parallel verfügbar werden und sich die Gestalt der jeweiligen ›Werke‹ an ihrem konkreten Gehalt bestimmen. Die Frage ist nur, welchen Richtungssinn diese Abkehr von der materialästhetischen Orientierung bekommt.

An diesem Bifurkationspunkt der Geschichte markiert unser Modell eine Unbestimmtheitsstelle der Wirklichkeit, an der die Zukunft offen steht: Die Kunst *nach* der Postmoderne unterscheidet sich von dieser entweder durch ein gesteigertes Maß an Reflexivität oder Naivität.

Welchen Weg hier die zeitgenössische Kunst einschlägt, hängt in erster Linie und konkret davon ab, welche Rolle die Kunstkritik im Kunstsystem spielt. Die Situation derzeit ist, daß sie eine Art Dienstleisterfunktion erfüllt und keineswegs als autonome, konstitutive Komponente moderner Kunst begriffen wird. Größtenteils bleibt sie außerhalb des Kunstsystems angesiedelt; die Kunstkritiker, ganz gleich ob es sich nun um Musik-, Literatur-, Theater- und Film- oder Architekturkritiker handelt, sind professionell zumeist in kunstfremden Subsystemen verankert, vor allem als Journalisten in den Massenmedien oder als Lehrkräfte an den Universitäten. Im Feuilleton oder in der Kultursendung wird die Kunstkritik mehr oder weniger gut mitbetreut, steht aber letztendlich immer im Widerstreit zu deren eigentlichen Funktion: zu informieren, d. h. zu berichten, was es in den Kunstszenen Neues gibt, plus einer Empfehlung, ob das Neue die Aufmerksamkeit lohnt oder nicht. Für eine Tiefenanalyse der Werke, für ihre essayistische Einbindung in einen ästhetischen Diskurs bleibt nur in Ausnahmefällen Raum. Für die Akademiker hingegen muß Kunstkritik eine Nebentätigkeit bleiben, die man je nach Gelegenheit übernimmt. Damit wird die Kunstkritik eigentümlich ortlos in der Gesellschaft und anfällig für Auftragskritik aus dem Kunstsystem selbst. Die Karriere des Kunstkritikers ist bislang eine Zufallskarriere, die – im Vergleich zu Künstlern, aber auch zu Kunstmanagern – weder durch Stipendien, Preise und Studienaufenthalte noch durch eine entsprechende Ausbildung oder durch eine Berufsperspektive im Kunstsystem normalisiert wird. Wenn die Kunstreflexion aber tatsächlich ein konstitutives Moment aller modernen Kunst ist, wenn sie wesensmäßig konzeptuell und kommentarbedürftig wurde, dann müßte sich dies auch in der ›Institution Kunst‹ niederschlagen. Zur Zeit fehlt einer solchen Kunstkritik noch jegliche ökonomische und ideenpolitische Basis. Kunstkritik ist ein Luxus, den man sich leisten können muß. Es mangelt an der nötigen Gewaltenteilung zwischen Legislative, Exekutive und Judikative im Kunstsystem: zwischen den Künstlern, die mit ihren Werken die gesetzgebende Macht der Kunst verkörpern, den Sachwaltern des Mediums: den Galeristen, Museumsdirektoren, Intendanten, Kuratoren, Lektoren, Festivalleitern und Kulturmanagern, welche die Kunst im sozialen Raum der Gesellschaft ›vollziehen‹, und eben einer Kunst-

kritik, welche ihre ästhetischen Urteile nach der ›Verfassung der Moderne‹ spricht, indem sie die Kunst in ihrem Verhältnis zur Welt reflektiert. Gemessen an den hohen Autonomieansprüchen zeitgenössischer Kunst und ihrer Ästhetik heißt das: Es existiert keine autonome Kunstkritik.

Die vordringlichste Aufgabe einer zeitgenössischen Kunstkritik ist es, die Autonomiegewinne der ästhetischen Moderne über den Epochenbruch hinweg zu retten, der die westliche Gesellschaft bereits heute von den Selbstverständlichkeiten ihrer in Auflösung begriffenen Industriemoderne trennt. Das hieße zuerst einmal: die konstitutiven Momente der Kunst divergent zu halten. Nur eine Kunst, die weiterhin über jene immanenten Freiheitsgrade der voll ausdifferenzierten ästhetischen Moderne verfügt, kann ihre welterschließende Funktion in einer radikal zukunftsoffenen Gesellschaft erfüllen. Die ästhetischen Mittel müssen so vielfältig sein, wie sie die Kunstgeschichte hervorgebracht hat. Im unendlichen Meer einer derart möglichkeitsgesättigten Gegenwartskunst gilt es für die Kunstkritik jene neuralgischen Punkte zu identifizieren, an denen die wirklich relevanten Schemata der sozialen Erfahrung überraschend umgedeutet werden.

Vor allem, wenn man es, am Ausgang der Postmoderne, verstärkt mit Kunst in den alten Medien wie dem Tafelbild, dem Roman oder dem Klavierkonzert zu tun bekommt, führt dies in zwei Hinsichten zu einem anderen Selbstverständnis der Kunst. Zum einen garantieren gerade die alten Medien in einem weit höheren Maße wieder die Kommunizierbarkeit der zeitgenössischen Kunst, zum anderen müssen diese Werke auch anders rezipiert werden, damit sie ihren ästhetischen Gehalt überhaupt freisetzen können. Für diese hochgradig experimentelle Kunstbeobachtung – welche die Zeit und den Raum besitzen muß, ihre ästhetischen Erfahrungen mit den avanciertesten Analysen ihrer Zeit zu verknüpfen – muß die Kunstkritik zur gleichberechtigten dritten Kraft im Kommunikationshaushalt des Kunstsystems werden.

Der entscheidende Punkt ist, daß jede emphatische ästhetische Erfahrung sich erst aus der Spannung zwischen Medium und Werk generiert. In den Spalten der Inkongruenz, dort wo das konkrete Kunstwerk den von seinem Medium erzeugten Erwartungen zuwiderläuft, entsteht das wahrnehmbar Neue der Kunst, welche sich nicht mehr am Materialfortschritt und der Überbietungslogik des Kunstsystems orientiert, sondern wieder einen direkten Wirklichkeitskontakt sucht. Diese konstitutive Lücke der zeitgenössischen Kunst läßt sich nur kraft einer ästhetischen Reflexion offenhalten, die sich auf den Selbstorganisationsprozeß der je einzelnen Kunstwerke tatsächlich einläßt, die fragt, was das technische Problem ist, das ein Künstler ein ums andere Mal in seinem Werk zu bewältigen versucht, und welchen lebensweltlichen Erfahrungsgehalt er bewußt oder unbewußt in dieser innerästhetischen Anstrengung erfahrbar und kommunizierbar macht. In diesem

Sinne wäre die Kunstkritik der Reflexiven Moderne immer auch eine ›rettende Kritik‹.

Die Errungenschaften der ästhetischen Moderne zu bewahren, hieße auch, daß der Spalt zwischen den anderen Kunstkomponenten nicht mit einer generalisierten Erwartung überbrückt wird, d. h., daß die Differenz zwischen Medium und Reflexion bzw. zwischen Werk und Reflexion offengehalten wird. Weder kann man heute noch davon ausgehen, daß ein altes Medium für ein altes Weltbild und ein neues Medium für eine neue Weise, die Welt wahrzunehmen, steht. Noch symbolisieren die offenen Werke eine offene Gesellschaft und die selbstreferentiell geschlossenen ein totalitäres Gesellschaftssystem. Das Verhältnis sowohl zwischen der Form der Medien als auch der Form der Werke und dem in ihnen sedimentierten ästhetischen Gehalt ist radikal kontingent zu denken und wäre jeweils konkret in einer emphatischen Interpretation zu bestimmen. *Dieses* Kontingenzbewußtsein definierte die ›Verfassung‹ einer reflexiven Moderne in der Kunst. Wo Werk, Medium und Reflexion frei koppelbare Komponenten der Kunstkommunikation bleiben und nicht kommunikativ kurzgeschlossen werden, wird die Kunst so frei, das Erfahrungsbild einer im evolutionären Fluß befindlichen Gesellschaft zu entwerfen.

Das Ende der großformatigen Ausdifferenzierung des Kunstsystems birgt vor allem eine Chance: die Freisetzung des Kunstwerks und die Emanzipation des Rezipienten vom Kunstsystem. Sowohl die Künstler als auch die Kunstliebhaber können zu den im Kunstsystem hergestellten Beobachtungsprogrammen wieder Distanz gewinnen. Möglich wird eine Befreiung des Subjekts der ästhetischen Erfahrung von der systemimmanenten Überbietungslogik, welche das Kunstsystems in den letzten anderthalb Jahrhunderten vorangetrieben hat. Es wäre durchaus ein Gewinn, wenn der Kunstliebhaber nicht erst wissen muß, mit welcher Negation man sich im Kunstsystem gegenüber anderer Kunst distanziert, um die avancierteste zeitgenössische Kunst erfahren und verstehen zu können.

XI. Kunstphilosophie

An den Bifurkationspunkten der Geschichte sammeln sich die philosophischen Fragen. Im Übergang zu einer Reflexiven Moderne gewinnt auch die Kunstphilosophie verloren geglaubtes Terrain zurück. Vier Fragestellungen dürften in diesem Zusammenhang wichtig werden:

Erstens wäre das hier entfaltete Theoriemodell der ästhetischen Moderne kunstgeschichtlich zu konkretisieren. Das Projekt besteht darin, die entsprechenden Ausdifferenzierungsschritte in der ästhetischen Moderne tatsächlich einmal gattungsübergreifend an den kanonischen Kunstwerken aufzuzeigen. Durch die Geschichte der ästhetischen Moderne sind also mehrere horizontale Schnitte zu legen, so daß die Epochenzäsuren zwischen Klassi-

scher Moderne, Avantgarde und Postmoderne nicht nur verständlich, sondern an ganz verschiedenen Künsten auch zugleich wahrnehmbar würden. Die Form von Gedichten, Bildern und Musikstücken ist durchaus vergleichbar auf der Ebene dieser idealtypischen Rekonstruktion.

Zweitens muß in dieser Theorie der ästhetischen Moderne die Kunstgeschichte mit der Gesellschaftsgeschichte synchronisiert und verknüpft werden, was hier nur ansatzweise geschehen ist. Die soziologische Theorie der reflexiven Modernisierung stellt den entsprechenden Bezugskontext bereit.

Drittens benötigt die Kunsttheorie nicht nur einen Anknüpfungspunkt zur Gesellschaftstheorie, sondern auch zur Erkenntnistheorie. Wie gesagt, sind große Erzählungen unterm Selbstbeschreibungshorizont der Postmoderne abwegig. Dem wäre zu entgegnen: »Erst die (idealtypische) Unterscheidung verschiedener, verschieden moderner Gesellschaften ermöglicht das ›Redigieren‹ der Moderne.«[34] Wenn also die gesellschaftstheoretischen Prognosen zur reflexiven Modernisierung stimmen, dann benötigt man ein vollkommen anderes begriffliches Orientierungsinstrumentarium, um die Risiken der ersten Moderne abschätzen zu können. Gefragt sind also allgemeine Modelle, um Zukunftsszenarien von autopoietischen Prozessen modellieren zu können, die ihre eigene Geschichte haben, seien dies nun Diskurse, Intimbeziehungen, Funktionssysteme oder Gesellschaften. Ein sehr allgemeines Konzept ist es, solche Selbstorganisationsprozesse anhand des hier verwendeten Dreiphasenmodells zu beschreiben: In einer Konstitutionsphase setzt der jeweilige Prozeß seine eigenen Grenzen fest, in einer Ausdifferenzierungsphase realisiert und entfaltet er die in diesem Freiraum angelegten Möglichkeiten und Freiheitsgrade, um schließlich in eine Reflexionsphase überzugehen, wo er aufgrund selbsterzeugter »Nebenfolgen« auf interne Widersprüche, Konflikte und Probleme stößt, die entweder eine Selbsttransformation auslösen oder zur Autodestruktion dieser historischen Entität führen.[35]

Viertens steht die Kunstphilosophie vor der Aufgabe, aus dem sich abzeichnenden gesellschaftsstrukturellen Bruch in Kunst und Gesellschaft die kategorialen Konsequenzen zu ziehen. Die wichtigsten ästhetischen Kategorien, welche in einer Reflexiven Moderne zu rekonzeptualisieren wären, sind die beiden zentralen »Eigenwerte der Wahrnehmung«: das Schöne und das Neue.[36] Die Kunst der Neuzeit war ›schöne Kunst‹ und immer am Schönen als Höchstwert der Kunst orientiert. Die Kunst der ästhetischen Moderne hingegen folgte der Leitidee des Neuen, sie war in einem materialästheti-

34 Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne* (Anm. 32), S. 65.

35 Vgl. Harry Lehmann, *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn 2006 (i. Vorb.), 1. Teil, wo dieses Dreiphasenmodell zur Rekonstruktion von Diskursen entwickelt wird.

36 Vgl. a. a. O., 2. Teil, wo der Versuch unternommen wird, einen basalen Begriff der ästhetischen Erfahrung aus dem Spannungsverhältnis dieser komplementären Eigenwerte der Wahrnehmung zu entwickeln.

schen Sinne ›absolut modern‹ und drängte die Schönheit zu einem Nebenwert ab, bis sie schließlich auf Schönheit als einen positiven Wert überhaupt verzichtete und in der Avantgarde zur ›nicht mehr schönen Kunst‹ geworden ist.[37] Die Vermutung wäre, daß sich die Kunst nach einer gehaltsästhetischen Wende weniger an der Unterscheidung als an der Einheit der Unterscheidung von Schönem und Neuem ausrichten wird. Die Grundstruktur einer jeden ästhetischen Erfahrung liegt im Spannungsverhältnis von Schönem und Neuem gegründet, und in genau dieser ausgehaltenen Polarität vermag die Kunst wohl am sinnfälligsten die ästhetischen Gehalte einer zukunftsoffenen Welt zu erschließen. Insofern aber der Begriff des ›Neuen‹ die Leitidee der ästhetischen Moderne gebildet hat und dieser Höchstwert in der Avantgarde in Reinform zur Ausprägung kam, wird die ›Avantgarde‹ selbst zum Schlüsselbegriff für eine reflexive Modernisierung der ästhetischen Moderne. So stellte sich die Gegenwartskunst am meisten in Frage, wenn sie sich die Frage nach der ›Avantgarde heute‹ stellt.

Summary

Avant-garde Today. A theoretical model of aesthetic modernity – In order still to be able to answer the central question of the avant-garde today, it is necessary to have a model of aesthetic modernity showing what the »avant-garde« once was and what became of it. According to the author's model, the major divisions in art historiography such as classical modernity, avant-garde and post-modernity can be reconstructed ideal-typically as steps in the progressive differentiation of art, here leading to a gradual separation of work, medium and reflection in art. If this process of differentiation has been completed, then art can react in two ways to its self-created hyper-complexity: reflexively or naïvely. Accordingly, art has now reached a point of bifurcation in its history at which it can evolve either into a reflexive or a naïve modernity. The fundamental precondition for a reflexive modernisation of art would be the development of an art criticism that was autonomous in every respect, enabling a paradigm shift in the self-definition of advanced art: namely from a material-aesthetic to a content-aesthetic orientation.

37 Helmut Lachenmann hat wie kein anderer einen Zusammenhang zwischen Schönem und Neuem gesehen, wenn er einerseits bemerkt, daß die Avantgarde bei Strafe ihres Untergangs auf einen eigenen Schönheitsbegriff nicht verzichten kann und andererseits die Schönheit als »Verweigerung des Gewohnten« bestimmt. (Vgl. *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 104-110) Aber diese handstreichartige ›Lösung‹, welche das radikal Neue einfach als Schönheit definiert, wird weder den alltäglichen noch den traditionellen Schönheitsidealen gerecht, die eine weitaus stabilere Wahrnehmungsbasis als die der bloßen ›Gewohnheit‹ besitzen.